ELISABETA MUNTEANU

# MOTIVE MITICE ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

*UNIVERSITAS*

EDITURA MINERVA

**ELISABETA MUNTEANU**

◆

# MOTIVE MITICE
# ÎN
# DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

ELISABETA MUNTEANU

# MOTIVE MITICE ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

EDITURA MINERVA
Bucureşti — 1982

# ARGUMENT

Definirea exhaustivă a noţiunii de mit ni se pare mai riscantă decît încercarea de a umple butoiul danaidelor. Tot ceea ce ne înconjoară tinde să devină mit. Graniţele sînt atît de labile încît definiţia ipotetică ar trebui permanent îmbogăţită, ajungînd să cuprindă un volum aproximativ de cuvinte cît „Epopeea" lui Ghilgameş sau „Vedele" indiene. Dar renunţînd la „tot" nu trebuie să cădem în cealaltă extremă, la precizarea imposibilităţii de a-l cunoaşte şi studia, adică la „nimic".

E necesar să reţinem cîteva afirmaţii care pot arunca un fascicol de lumină asupra acestei „terra incognita" care este mitul. De exemplu deosebit de revelatoare şi, în consens cu poziţia noastră materialist-dialectică asupra lumii, este părerea lui Roland Barthes potrivit căreia „unele obiective devin pradă cuvîntului mitic la un moment dat, apoi dispar, altele luîndu-le locul". Într-o asemenea accepţiune, universul „infinit sugestiv" poate fi asemuit unui generator din care epocile îşi aleg sau prefigurează miturile. Ar fi interesant de văzut ce factori stau la baza acestui mecanism sau îl determină, desigur un ansamblu de factori generali care vizează existenţa obiectivă, dar şi subiectivi ţinînd de specificul fiecărui popor, de ideile şi aspiraţiile lui.

S-ar putea scrie, de pildă, o carte fascinantă despre apariţia miturilor antice, sau a celor moderne, prin prisma factorilor determinanţi. Iată un inegalabil tărîm de analiză com-

parată în care sociologul, istoricul, etnologul, filozoful sau filologul își pot contrabalansa argumentația în sprijinul unei teorii a genezei mitului care să aibă la bază un adevărat eșafodaj științific.

Desigur există nume ilustre de exegeți ai mitului, care au adus o valoroasă contribuție în definirea noțiunilor și funcțiilor unui fenomen atît de contradictoriu, adevărat Ianus cu infinite fețe. Cartea lui Mircea Eliade *Aspects du mythe* poate fi citată în acest sens, ca o mostră de profunzime a analizei, în care savantul surmontează cu eleganță aspecte diverse și de o mare complexitate a unei spinoase și mereu „declin" probleme — mitul. Structuraliștii, în frunte cu Claude Lévi-Strauss, au încercat cu succes să pătrundă în armătura intimă a mitului, să-l cerceteze în diversele lui metamorfoze, descoperindu-i permanențe și variații, o formă pe care am asemăna-o cu aceea a celulelor cu atomi, nuclee, molecule.

Se impune, cu imperioasă necesitate, aprofundarea mitului din perspectiva cuceririlor pe care știința anului 2000 ni le oferă. E desigur datoria, în primul rînd a criticilor marxiști să-l analizeze ca fenomen de cultură, a filozofilor și sociologilor să-l studieze cu toată obiectivitatea necesară, eliminînd interpretările exclusiv naturaliste, psihologizante, mistico-religioase sau fenomenologice. Contestat în unele aspecte de Platon sau în totalitate de pozitiviști, îmbrățișat cu fervoare de iraționaliști și mistici, credem că mitul trebuie înțeles și apreciat critic numai dacă îl raportăm la ceea ce Marx numea „lumea omului". Această necesitate este cu atît mai evidentă, cu cît coordonata mitică se înscrie ca o valoare perenă. Ea răspunde nevoii vitale a omului de a „fantaza", de a depăși cadrul real al existenței printr-o negație poetică — foamea de metafore, de eroi și directive de viață, „modelele" de care vorbea Edgar Papu. Luciditatea umană se cere permanent completată de afect, sensibilitate și imaginar.

Din domeniul vast al mitului, privit ca fenomen de cultură, lucrarea de față își alege o secțiune bine distinctă — reflectarea motivelor mitice în dramaturgia românească. De la început precizăm că această opțiune pornește din dorința de a demonstra o fluență de mituri, mai ales autohtone, la originea unor lucrări de referință din literatura noastră dramatică. Fapt care poate să însemne, pe de o parte, că în spi-

ritualitatea poporului nostru literatura orală își găsește o continuare firească în creațiile cele mai izbutite ale scriitorilor, fundamentîndu-se artistic și estetic în opere viabile, cu un pronunțat caracter național. Și, de asemenea, că alături de legendă și baladă, teatrul reprezintă un făgaș propice ilustrării motivului mitic, pe care îl abordează însă într-o formă mai liberă, mai puțin hieratică, sărăcindu-l poate în semnificația lui inițială, dar îmbogățindu-l printr-o multitudine de alte sensuri, adăugîndu-i, în ultimă instanță, propriul mister.

Pentru a ajunge la sîmburele lucrării, adică la analiza enunțată în titlu, am considerat necesar să stabilim un raport între mit și teatru, precum și o succintă incursiune în istoria dramaturgiei în care să urmărim, în cîteva etape importante ale culturii umane, desacralizarea temei mitice și, implicit, laicizarea ei. Este o primă bază teoretică generală, de la care să putem discuta modul în care literatura noastră dramatică preia miturile de circulație universală, precum și felul în care își reflectă propriile-i mituri.

Într-un capitol următor axat pe preluarea miturilor universale în configurații dramatice românești, vom încerca să descifrăm asimilarea sau respingerea, ordonarea ca și articularea lor pe baza unor argumentări care să pună în evidență originalitatea poporului nostru dar și a unor preferințe subiective ce țin strict de natura epocii și de profilul scriitorilor care le îmbrățișează în opera lor.

Partea cea mai importantă, centrul de greutate al lucrării, va analiza mitul autohton reflectat în literatura dramatică. În tezaurul mitic al fiecărui popor, afirma Northrop Frye, există un grup de motive considerate mai profunde, de mare influență, mai educative și mai aproape de adevăr. În literatura românească G. Călinescu stabilea patru asemenea motive : Miorița, Meșterul Manole, Traian și Dochia și Zburătorul. Chiar dacă numai două dintre ele au cunoscut, pînă în prezent, o rezolvare estetică plenară în teatru — mitul dacic și cel al Meșterului Manole, ne îngăduim să credem că doar dificultăți de transpunere, de rezolvare strict teatrală, au făcut ca celelalte să nu-și găsească deocamdată făgașul cel mai potrivit. Odată cu pătrunderea elementelor de sugestie și de sinteză poetică, patratul magic pe care l-a închipuit G. Că-

linescu se va închide, realizîndu-se complet și complex și în literatura dramatică, întruchipîndu-și axiomatic un orizont românesc.

Ne vom opri cu precădere asupra operelor dramatice care au reușit să dăruiască temelor mitice o dimensiune nouă, prin trecerea lor prin filtrul unei personalități care le regîndește artistic, estetic și filozofic. Astfel vom ajunge la o analiză de structură aplicată celei mai valoroase piese din colecția mitică românească, *Meșterul Manole* de Lucian Blaga. Prin radiografierea acestei monade vom încerca să exprimăm de fapt un punct de vedere general asupra felului în care mitul se regăsește plenar în dramaturgia noastră, într-o perfectă simbioză între elementul popular și cel cult, „ca un act metaforic revelator modelat de categoriile stilistice pe planul imaginației" (Lucian Blaga — *Artă și valoare*). Și în jurul acestei piese pilot, ca în jurul unei veritabile „mese a tăcerii", vom așeza producțiile dramatice născute din vechi mituri folclorice, mituri astrale, cosmogonice, mituri ale genezei, permanențe sau pietre de edificiu ale spiritualității românești.

La baza lucrării a stat ideea de ciclu, faptul că anumite motive mitice autohtone sînt reluate, după un interval de timp, într-o încercare dincolo de limitele posibilului de a le epuiza. Asemenea mituri includ, de fapt, caracteristicile eposului românesc, întrebările majore, meditațiile asupra existenței, puse și reflectate într-un mod specific care evidențiază trăsăturile esențiale ale nației noastre. În acest sens ciobanul mioritic și constructorul Manole vor fi existențe dramatice pînă în cea mai îndepărtată perspectivă.

În final trebuie să arătăm că am fost tentați în abordarea acestui generos subiect de o premisă lansată de Lucian Blaga. Autorul *Censurei transcendente* afirma că mitul pune bazele literaturii, iar literatura îl esențializează și că „subiectele artistice", elaborate de imaginația poetică, nu reproduc noțiunea ci o proiectează pe o dimensiune „în care realul se întîlnește cu irealul, cunoscutul cu necunoscutul" — jalonare posibilă a noțiunii de mit. Plecînd de la această premisă (fără pretenția de definire exhaustivă a mitului, o astfel de întreprindere, am arătat de la început că am respinge-o), am simțit nevoia să o verificăm prin intermediul literaturii dra-

matice şi, pentru a nu ne dispersa pe arii foarte largi, prin producţia dramatică românească inspirată din mit.

Ne-a interesat o analiză a osmozei primordiale — popular-cult, prin mijlocirea motivelor mitice reflectate în teatru. Am căutat să evidenţiem această continuitate care explică în ultimă instanţă un adevăr profund — viabilitatea unei culturi.

# I. MIT ŞI TEATRU
# SCURTĂ INCURSIUNE ÎN ISTORIA MITULUI DRAMATIC

„Arta şi epopeea greacă ne procură încă şi astăzi o desfătare artistică şi într-o anumită privinţă servesc drept normă şi model inegalabil."

KARL MARX

Dacă pornim de la accepţiunea aristotelică, care revendică mitului o structură narativă de „fabulaţie" şi, în ultimă instanţă, îi conferă un sens de intrigă, am putea să-i găsim un corespondent apropiat într-un imperativ definitoriu de construcţie a literaturii dramatice. De aici concluzia că miturile şi-au aflat cel mai adecvat mod de exprimare în teatru.

Silogismul enunţat ar putea să indice, doar ca speculaţie de idei, o posibilă legătură între mit şi dramă, conţinut şi formă, dar fără o acoperire ştiinţifică, în cazul încercării de absolutizare a concluziei. Pentru că, în primul rînd, premisa de la care s-a plecat, definiţia mitului din *Poetica* lui Aristotel, este departe de a-l caracteriza în esenţă şi, în al doilea rînd, deoarece în structura dramei intriga nu mai are rolul preponderent în formele noi de teatru numite pînă mai ieri teatrul de avangardă. E neîndoios că în grandioasele elaborări epice ale poemelor homerice mitul a cunoscut, în antichitate, matca cea mai fertilă de expresie, dar rîurile care i-au urmat au îmbrăcat veşmintele teatrului numindu-se Eschil, Sofocle, Euripide. Pluralitatea mitică s-a spart ca o oglindă în zeci şi zeci de cioburi şi fiecare din ele, devenind motiv fundamental, a generat o operă dramatică de sine stătătoare, care, la rîndul ei, cristalizînd, s-a umplut de noi semnificaţii.

S-ar putea întocmi, în acest sens, un tablou cu multiple ramificaţii, căci dacă adăugăm interogaţiei primare interogaţia secundară a celui care preia motivul mitic, în funcţie de numeroşi factori subiectivi : concepţii politice şi religioase,

date psihice și temperamentale, toate barierele cenzurale ale acelui EGO care definesc o conștiință în cadrul unei epoci, vom ajunge să urmărim o adevărată istorie a ideilor și concepțiilor omenirii în continuă transformare.

Dacă privim mitul ca o meditație poetică asupra existenței vom găsi argumente să-l plasăm în aria de expresie a dramei, teatrul constituind una din modalitățile cele mai vii, mai directe, în care omul gîndește despre specia sa, încercînd să pătrundă misterul existenței. Apare astfel într-o formă superioară caracterul de interogație amintit, el fiind primordial, în timp ce narațiunea reprezintă efortul sublim, îngreunat de o multitudine de piedici, de A CUNOAȘTE.

Revelatoare ni se par și corespondențele dintre mit și limbajul poetic și, în această ordine de idei, exprimarea fericită pe care tema mitică o găsește în teatrul poetic. De data aceasta avem îmbinate cele două elemente care plasează într-un spațiu distinct mitul: narațiunea și metafora. Nu este deloc întîmplător că mitul degradat pînă la parodie — *Ulysse* al lui Joyce — este scris în proză. Dar și în asemenea constatări trebuie să ne ferim de absolutizări. Poezia, prin caracterul ei inefabil, prin forța de sugestie și prin capacitatea de a crea dincolo de real sau cunoscut echivalențe sau valori complementare, poate să îmbrace vast tema mitică, alterînd-o cît mai puțin, fiindcă odată devenit operă literară, mitul își pierde din conținutul lui sacru, pătrunderea în taină însemnînd de fapt începutul descifrării ei.

Revenind la paralela epic-dramatic, constatăm că la originea amîndurora se află motivul mitic, dar pe cînd epopeea se apropie mai sensibil de faptul și personajul real, tragedia rămîne mai mult rodul imaginației, o creație cvasioriginală născută din nevoia de a explica fenomene pe care mintea omenească, cu instrumentele epistemologice rudimentare ale vremii, nu le putea desluși. Iată, deci, că am și schițat un început de cronologie, în care mitul este supus unor stratificări, de la cugetarea inițială la înțelegerea pe o treaptă superioară, prin detașarea de tiparul primar, la o „remodelare", cum au numit-o unii cercetători. Dacă în epopee esențiale sînt evenimentele, faptele, întîmplările, în tragedie accentul se deplasează pe problematica individului, pe vinovăția și responsabilitatea sa, pe înfruntarea destinului implacabil. Este un alt

mod de creație, care implică nu numai structuri diferite, ci și o nouă atitudine existențială a omului.

Vom încerca o succintă trecere în revistă a metamorfozei pe care domeniul mitului îl suferă în decursul istoriei, metamorfoză reflectată în literatura dramatică, urmărind principalele sale etape de desacralizare, de pătrundere a elementelor raționale care reduc sau pur și simplu anulează misterul.

*

Mitul apare din necesitatea omului de a se explica pe sine și prezența sa în univers, de a da un înțeles rostului ființei sale. Dar și din nevoia de certitudini, din dorința vitală a omenirii de a acoperi petele albe, temerile care îi însoțesc întreaga existență. Mistuit de curiozități și neliniști, aflat permanent în fața unei naturi străine și de nepătruns — omul, ca într-un reflex de apărare, se străduiește, cu ajutorul imaginației, acea „fonction fabulatrice" cum o numește Bergson, funcție originară și profund vitală, să limiteze spațiul necunoscut care-l înconjoară. Mitul ar fi în acest sens o muncă sisifică de descoperire a unor Americi imaginare dintr-un infinit continent incognitus. Putem, deci, determina de la început două aspecte distincte în structura mitului. Unul real, legat de fenomenul care a generat interogația și căruia vrea să-i expliciteze originea, în ultimă instanță Geneza, și celălalt religios, vizînd interpretarea și care reclamă o intervenție supranaturală. Potrivit definiției lui Mircea Eliade mitul desemnează „o istorie sacră, relatează un eveniment care a avut loc într-un timp primordial, în timpul fabulos al începuturilor. Altfel spus, mitul povestește în ce chip, datorită faptelor deosebite ale unor ființe supranaturale, o realitate a dobîndit existență, fie că e vorba de realitatea totală, de Cosmos, fie numai de un fragment al ei (...). Mitul e deci totdeauna povestirea despre O CREAȚIE." [1]

Nu se poate tăgădui faptul că mitul include elemente extraraționale, dar nici nu e posibilă reducerea funcțiilor lui la sacru și ritual, în dauna valorilor gnoseologice, estetice, etice. Mitul arhaic se recomandă tocmai prin caracterul său sincretic fiind în egală măsură cunoaștere, credință, normă,

---

[1] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 13.

artă. Strîns legat de rit, anterior sau concomitent cu acesta, cu timpul s-a golit de conținutul magic religios, laicizîndu-se. Antropomorfizarea Panteonului elin a imprimat mitologiei grecești nota ei de umanitate individualizînd-o față de mitologiile înclinate spre aniconismul primitiv sau theriomorfism.[2] „Sufletul elinic se înalță la orizont purtat pe carul soarelui."[3]

În etapa elaborării miturilor, atunci cînd ele erau „vii", erau „trăite", după cum afirmă Mircea Eliade, se defineau mai ales prin „sacralitatea" lor, participînd la legătura teonomă a omului cu divinitatea. Pentru societățile arhaice mitul nu constituie o simplă povestire, o ficțiune, „mitul nu este mit, el este realitatea însăși".[4] Dar istoria culturii umane nu a conservat aceste mituri nescrise, ci pe cele „povestite" și prin urmare „modificate, articulate și stilizate" grație geniului creator al unor indivizi excepțional dotați, fie că e vorba de Homer și Hesiod, de Stesihoros, Solon, Simonide și Pindar, de tragicii greci, de Fidias sau de primii filozofi. Erau străvechi mituri din etapa preliterară miceniană, transmise oral prin aezi, rapsozi, poeți hieratici ca Orfeu, Filamon, Musaios, Melampus.

Deci de la miturile „vii" se ajunge la LITERATURIZAREA lor, la mitologemele literar-artistice care sînt în primul rînd mythos, adică fabulație, ficțiune.[5] Homer și Hesiod au dat viață poetică Teogoniei Eladei, dar ei nu au creat mituri, ele erau deja existente în tradiția folclorică și în religia grecilor. Și, dacă în această etapă, e greu să atribuim poeților

---

[2] Desigur multe din miturile grecești au afinități cu cele ale Asiei impregnate de reminiscențe orientale, cu cele vedice sau indice. Dealtfel Panteonul grec se constituie spre sfîrșitul celui de-al doilea mileniu î.e.n. conform Linearului B al lui Sir Arthur Evans, deci cu două-trei milenii după cel mai vechi Panteon cunoscut — Ogdoade. Dar așa cum arată tăblițele descoperite la Cnosos, Pilos, Micene, superioritatea zeilor „Olimpici", prin caracterul lor antropomorfic, este evidentă față de religiile neolitice care adorau o zeitate feminină a fecundității și credințele care se sprijineau pe elemente de magie, totemism, fetișism.

[3] Élie Faure, *Istoria artei*, *Arta Antică*, Ed. Meridiane, Buc. 1970, p. 198.

[4] Georges Gusdorf, *Mythe et métaphisique*, Flammarion, Paris, 1963, p. 11.

[5] Nicolae Balotă, *Permanențe mitice în literatură*, în *Euphorion*, E.P.L., Buc., 1969, p. 75.

elaborarea miturilor, putem afirma, ca și A. H. Krappe, că „ele se CREEAZĂ mereu trecînd prin poezie“ [6].

Cu primii poeți începe și DESACRALIZAREA miturilor, coborîrea lor din imperiul supranaturalului în cel al realului, reînnoirea și redimensionarea sensurilor simbolice, metaforice și alegorice. Valențele care țineau de rit și sacralitate cedează locul celor estetice, funcția artistică capătă prioritate și le integrează și pe cele cognitive, magice, etice, mitul sacru devine mit poetic. De la mentalitatea mitică se trece la cea reflexivă, la afirmarea unui eu rațional.

În clipa în care omul a început să poetizeze conștient, a început să gîndească liber. Alături de imaginația constructivă grecii au fost înzestrați și cu o luciditate severă. Logos-ul s-a ridicat împotriva mythos-ului, dar și împotriva poeziei, filozofia a invadat spiritul grec opunînd miturilor homerice și hesiodice vaste construcții raționale. Deosebit de revelatoare apare atitudinea lui Platon față de mit. Autorul *Republicii* îl considera singurul mijloc de a atinge adevărul și recurgea la el, fie sub formă de apolog, fie de alegorie, pentru a exprima noțiuni care nu erau susceptibile demonstrației dialectice. [7] Platon afirma însă că numai filozofii pot elabora mituri autentice și din necesitatea argumentării demonstrațiilor sale și-a configurat propriile mituri. Intrăm astfel în faza în care mitul este CREAT și capătă valoare arhetipală. Dacă Homer PRELUA mitul deja existent în tradiția folclorică și religioasă și-i da o semnificație și un conținut nou, Platon îl CREEAZĂ. La Homer mitul PRECEDE poezia, la Platon FILOZOFIA și POEZIA PRODUC noi mituri.

Dar grecii nu erau dispuși să se lipsească nici de Homer, nici de știință și căutînd o conciliere au găsit-o în răstălămăcirea alegorică (alegoreza) lui Homer. Interpretarea alegorică s-a născut din nevoia justificării lui Homer în fața filozofiei, corespunzînd, scria E. R. Curtius, unei trăsături fundamentale a gîndirii religioase grecești — credința că zeii s-ar revela în formă enigmatică, prin oracole sau mistere. [8] Presocraticii intuiau în zeii și eroii homerici semnificații cosmice, stoicii

---

[6] A. H. Krappe, *La genèse des mythes*, Payot, Paris, 1938, p. 23.

[7] Perceval Frutiger, *Les mythes de Platon*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1930, p. 275.

[8] Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, Ed. Univers, Buc., 1970, p. 241.

noţiuni morale, în timp ce Euhemer îi înfăţişa în *Istoria sacră* ca fiinţe reale, divinizate, ridicate la rangul de zei. Se iniţia astfel o nouă modalitate de valorificare a miturilor, preponderentă în literatură, şi anume utilizarea lor sub formă de SIMBOLURI. Pentru cercetătorul romantic Fr. Creuzer care îşi intitula opera fundamentală *Simbolica şi mitologia popoarelor antice*, „simbolul devenit sensibil şi personificat dă naştere mitului".

Mitul a reprezentat pentru greci „un fruct savuros ascuns sub o haină înşelătoare; trebuia să-i pătrunzi secretul şi să tragi ideea din imagine, precum din ciorchine vinul". [9] Homer a ştiut să o facă şi l-a utilizat ca pe o oglindă a lumii invizibile care ascunde sensuri profunde. Lui şi *Iliadei* sale îi atribuie George Steiner primele elemente ale artei tragice „teme şi imagini în jurul cărora se va cristaliza sensul tragic a trei milenii de poezie, scurtimea vieţii eroice, omul supus capriciilor şi violenţei ucigaşe a inumanului, căderea cetăţii (...), căderea Troiei, ca primă mare metaforă a tragediei". [10]

Se poate vorbi de o „arheologie" a mitului [11], de trepte de evoluţie, începînd cu stadiul mitului arhaic în care se constituie arhetipurile fundamentale legate de funcţiile capitale ale vieţii: naşterea, dragostea, moartea pentru a ajunge la o treaptă superioară — tragedia. Mythos-ul-mitul, éthe — caracterele şi dianoia — judecata sînt menţionate de Aristotel în *Poetica* sa drept elementele constitutive ale tragediei. Pentru Stagirit motivele mitice „numele transmise de tradiţie" trebuiau să fie în primul rînd verosimile „ce-i cu putinţă e lesne de crezut" şi potrivite, prin nenorocirile relatate, specificului tragediei: „tragediile cele mai izbutite au ca subiect isprăvile cîtorva familii". [12]

De la aceste „nume transmise de tradiţie" şi, în primul rînd de Homer, pleacă tragicii greci, dar mentalitatea de prelucrare diferă atît de mult de la Eschil la Euripide încît pare că nu mai e vorba de trepte, ci de genuri diferite de creaţie.

---

[9] Félix Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 1956, p. 2.

[10] George Steiner, *La Mort de la tragédie*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 8.

[11] Mihai Gramatopol, *Moira, mythos, drama*, E.L.U., Buc., 1969, p. 120.

[12] Aristotel, *Poetica*, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1965, p. 69—70.

Faptul se explică atît prin transformările fundamentale intervenite în viața Atenei pe plan politic, social, filozofic și religios, cît și prin natura și sensibilitatea proprie marilor tragici. Vito Pandolfi observa că lumea religioasă își păstrează la Eschil „toată prospețimea inițială“ și se contopește cu povestirile mitologice într-o viziune completă despre lume. La Sofocle este strîns legată de lumea mitologică și constituie „elementul determinant al structurii sociale“, în timp ce la Euripide reprezintă un simplu element convențional, de conservare, pretext pentru o analiză psihologică prin intermediul personajului. [13]

Eschil aparține încă epocii mitice, mitul și întreaga cultură elină pînă la el sînt stăpînite de conștiința soartei ineluctabile. Eroul tragic eschilian nu poate înlătura nici el soarta, „nu-i poate alunga loviturile, dimpotrivă le primește, dar îi opune lumea cea nouă a conștiinței sale treze, îi opune un EU din care va țîșni fapta liberă“. [14] Față de lumea homerică, care nu cunoștea sentimentul culpei, eroul eschilian, victimă a fatum-ului implacabil, are conștiința și răspunderea vinei sale. În aceasta constă, după afirmația lui Hegel, și măreția eroilor tragici — ei fiind „tot atît de vinovați pe cît sînt de nevinovați“, „gloria lor rezidă în faptul de a fi săvîrșit ceea ce au săvîrșit“. [15]

La Sofocle acțiunea dramatică se întemeiază pe o anumită tradiție mitologică în care mitul apare mult umanizat. Eroii săi sînt oameni, așa cum ar trebui să fie, oameni care se înalță deasupra condiției obișnuite prin suferință. Natura eroului determină acțiunea, conflictul se desfășoară, nu atît în lupta cu un necunoscut din exteriorul ființei sale, ci mai ales cu unul dinăuntrul său, Hamàrtia — greșelile sale. Oedip în fața Sfinxului dezleagă enigmaticele întrebări prin superioritatea inteligenței sale. Noutatea mitului sofoclean constă în demonstrarea unui eroism care rezidă nu în forța fizică, ci în acuratețea, subtilitatea, puterea minții.

---

[13] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Ed. Meridiane, Buc., 1971, p. 64—65.

[14] Alice Voinescu, *Eschil*, Fundația pt. lit. și artă, Buc., 1946, p. 21.

[15] Hegel, *Prelegeri de estetică*, Ed. Acad. R.S.R., vol. II, 1966, p. 613—614.

Euripide a trăit într-un climat social şi spiritual profund diferit : lumea lui Cleon şi a lui Nicias, o lume a crizei, dezechilibrului şi derutei.[16] Sofiştii zdruncină credinţa în zei, Protagora *(Despre zei)* le pune la îndoială existenţa, celebrul său dicton fiind expresia puterii creatoare a omului — „Omul e măsura tuturor lucrurilor". Pentru Anaxagora *(Despre natură)* mitul echivalează cu o pură alegorie, o ficţiune în spatele căreia trebuie căutat adevărul. Euripide va supune şi el mitul unei analize lucide şi-l va folosi ca simplu pretext adaptîndu-l cerinţelor artistice şi etice. Distrugerea viziunii mitice este strîns legată de distrugerea sacrului, accentul se deplasează de pe planul divin pe cel uman, acţiunile eroilor fiind determinate de libera lor voinţă. Desigur sînt încă prezente credinţele religioase, Euripide nu putea rupe total cu elementul tradiţional, dar zeii acţionează mai mult ca intervenţii simbolice, apariţia lor în chip de Deux ex machina, pentru a rezolva situaţiile dificile, se explică prin faptul că Euripide a încercat astfel să atenueze nota prea laică a tragediilor sale.

Oreste ni se pare exemplul cel mai elocvent pentru a demonstra poziţia diferită a celor trei tragici în preluarea motivului mitic. Eschil este mai aproape de semnificaţia legilor divine şi religioase, viziunea lui mai mult mitică decît eroică, face din erou un instrument RĂSPUNZĂTOR în faţa zeilor. Umbra lui Agamemnon se ridică puternică cerînd aproape un act ritual de răzbunare.[17] La Sofocle, Oreste ştie că zeii l-au adus pe calea întoarcerii, dar că SINGUR trebuie să meargă pînă la capăt în împlinirea destinului, argumentul hotărîtor este nu atît de natură divină, ci umană, suferinţa morală la care a fost supus în exil şi umilirea Electrei. La Euripide oracolul îi ordonă să ucidă pentru a pedepsi crima, dar atît ; totul îl îndeplineşte El îndemnat de ura fără margini a Electrei. Eschil explică nebunia lui Oreste din perspectiva religiei, eriniile fiind preludiul sancţiunii zeilor. La Euripide regretul vine odată cu actul care-l însoţeşte, lamentaţia este pur umană, starea aproape maladivă. Eschil,

---

[16] Liviu Rusu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, Ed. Tineretului, 1961, p. 265.

[17] Pierre Brunel, *Le mythe d'Electre*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971, p. 67.

prin simțirea sa de poet și prin gîndirea sa filozofică, se bizuie cu profunzime pe un fond religios. Euripide nu este nici el un ateu, dar la el primează sentimentul îndoielii față de cel al respectului. Nietzsche afirma că Euripide ar fi diminuat măreția miturilor. Dar tocmai prin aceasta a schimbat însăși esența tragediei, a UMANIZAT-o, coborînd-o din cer pe pămînt.

Dacă Euripide LAICIZEAZĂ mitul prin DESACRALIZARE, Aristofan îl DEPRECIAZĂ prin IRONIE. Cel mai de seamă reprezentant al comediei atice fără a fi un ireligios manifestă o poziție contradictorie față de religie și mituri. Preferința declarată pentru Eschil era, în fond, regretul pentru o apusă glorie spirituală a Atenei cu tradițiile și cu clasicismul ei. De aci respectul pentru tot ce ține de trecut, de Homer și Hesiod, de marile mituri și de strălucirea Eladei. Dar adînc interesat de soarta cetății sale, Aristofan face din comedii un mijloc de educație cetățenească și, prin vervă și ironie, satirizează superstiții, credințe în oracole și în zei. Parodierea miturilor este continuată apoi de scriitorii aparținînd comediei medii, de farsele fliacice și hilaro-tragedia sau farsa rintonică din perioada de înflorire a comediei noi, precum și de cel mai reprezentativ comediograf latin — Plaut.

Antichitatea latină, afirma Cicero în *Tusculanes* sau Quintilian în *De institutione*, este o copie a celei grecești, „o imitație“ dar și o „aemulatio“ (întrecere) în calitate. Originalitatea și valoarea incontestabilă a unui poet și filozof ca Seneca îi permit să insufle tragediei un aer viguros și să confere miturilor grecești noi semnificații. Limbajul incandescent, sentimentele mărturisite direct, poate cu brutalitate, dar cu remarcabilă forță, pasiunile violente îl recomandă, alături de tragicii greci, și pentru anumite perioade chiar mai mult decît ei, ca pe unul din principalele izvoare ale creației dramatice universale.

Am insistat asupra raportului mit-literatură dramatică în antichitate deoarece aci găsim „in nuce“ datele necesare înțelegerii și interpretării mitului. Homer și Hesiod, acel „model patern“ pe care s-a clădit o bună parte din cultura umanității, au LITERATURIZAT bogata tradiție folclorică a Eladei, iar Eschil, Sofocle și Euripide, hrăniți din „firimiturile marelui ospăț homeric“ au edificat un estimabil tezaur de

frumusețe artistică și valoare umană — tragedia greacă. Alături de mitul lui Prometeu sau Oreste se înscriu și miturile Cavernei sau al lui Protagoras. Dacă Eschil PRELUCREAZĂ miturile îmbogățindu-le cu noi semnificații, Platon le CREEAZĂ. De la Sofocle la Sartre istoria culturii umane nu va face altceva decît să PREIA miturile existente, revalorificîndu-le sau să CREEZE altele noi. Miraculosul cotidian al secolului nostru, remarcă Lucian Blaga, înnoadă și deznoadă mituri la fiecare pas.

Filozofii antici opun mitului logos-ul, opun mythos-ului rațiunea. De la DESACRALIZARE la DEMITIZARE și la PARODIE nu e decît un pas. Ne-o demonstrează Aristofan și Joyce.

Mitul antic rămîne o permanență a culturii umane, iar mitologia greacă, după cum scria Marx, prin farmecul ei, „ne procură încă și astăzi o desfătare artistică" și ne servește drept „normă și drept model inegalabil". [18]

Sînt însă și epoci total refractare miturilor antice. Astfel Evul Mediu le RESPINGE considerîndu-le ficțiuni fără valoare și în locul lor își fundamentează propriul Panteon — raiul ceresc și iadul, populat de îngeri și demoni.

Sînt și curente literare, romantismul de pildă, care, prin unii din reprezentanții săi, Victor Hugo sau Lamartine, manifestă o apetență deosebită față de miturile creștine, Biblia fiind considerată sursa cea mai înaltă a poeziei. *Le Génie du Christianisme* al lui Chateaubriand înseamnă victoria miraculosului creștin, iar *Éloa* a lui Alfred de Vigny, capodopera sa.

După cum sînt și scriitori cu o sensibilă comprehensiune față de miturile creștine. Marele dramaturg Paul Claudel, ca și Lucian Blaga, înnoadă și deznoadă mituri la fiecare pas, poezia sa are valoare taumaturgică, iar verbul creează un nou cosmos cu putere de demiurg. În acest cosmos se poartă un dialog patetic între bărbat și femeie în prezența unui personaj mut — Dumnezeu, autorul întregului univers, un

---

[18] K. Marx și F. Engels, *Despre artă*, vol. I, Ed. Politică, Buc., 1966, p. 131—132.

Dumnezeu asemănător figurii supranaturale a lui Christ din tablourile lui Rembrandt. [19]

Alături de mitul antic sau de mitul biblic se prefigurează încă din Evul Mediu un alt fenomen preponderent în romantism și ajuns la plenitudine în epoca modernă prin piesele lui John Synge, Butler Yeats, Jean Cocteau, Lucian Blaga sau Adrian Maniu. Este vorba de fundamentarea unei MITOLOGII AUTOHTONE prin investigarea PROPRIILOR MITURI și LEGENDE NAȚIONALE. *Siegfried, Tristan și Isolda, Regina Rosamunda* ale meistersinger-ului Hans Sachs au deschis, în Renaștere, drum mitologiei nordice și *Walhalei* wagneriene. Tot acum fondul mitologic slav s-a reflectat în pastoralele dramaturgilor sîrbi, în vestitele sănbători rusești Kupala și Kolinda, în cîntecele și dansurile skomorohilor, în ritualul nunții — o manifestare folclorică asemănătoare celei a lui Dimitrie Cantemir din *Descriptio Moldaviae.*

Secolul luminilor manifesta un interes deosebit pentru miturile celtice și scandinave, prefigurînd astfel studiul MITOLOGIEI COMPARATE, ale cărei baze le va pune, un veac mai tîrziu, Max Müller. De asemenea se naște și gustul pentru miturile orientale, cultivate de Voltaire, Diderot, Crébillon, odată cu traducerea de către Antoine Galland a seducătoarei *O mie și una de nopți.*

În evoluția categoriilor mitice remarcabil este, așa cum am mai arătat, și procesul de PROMOVARE, de CREARE a noi mituri. Fantezia artiștilor Renașterii acordă un aspect inedit MITULUI FAUSTIC prin Cristopher Marlowe sau dobîndește o funcție mitopoetică, PLĂSMUITOARE DE MITURI, prin *Don Juan* al lui Tirso de Molina.

Mirajul călătoriilor, atît de drag epocii luminilor, a atras după sine un nou mit, cel al cetății ideale, al insulei și al lui Robinson Crusoe, eroul lui Daniel Defoe.

Miturile lumii moderne nu se mai realizează, ca miturile arhaice, „la nivelul comportamentului uman al întregii societăți“, ci la nivelul „EXPERIENȚEI INDIVIDUALE“, făcîndu-se simțite, așa cum preciza Mircea Eliade, în „visuri, fantezii și nostalgii ale omului modern“, în activitatea „in-

---

[19] Georges Duhamel, *Paul Claudel*, Mercure de France, Paris, 1919, p. 40.

conştientă şi semiconştientă a oricărui individ“.[20] Înseamnă, deci, că lumea contemporană oferă o infinitate de mituri, aflate într-o dialectică neîntreruptă a apariţiei şi dispariţiei lor, fenomen amplu analizat şi de Roland Barthes în cunoscuta lucrare *Mythologies* unde identifică domeniul miturilor cu cel al sloganurilor epocii moderne. Înţeles astfel conceptul de mit se dezarticulează, se demonetizează. „Dacă ne-am orienta după eseistica zilnică, afirma Lucian Blaga, «mit» ar fi orice idee acuzat ireală, îmbibată de o credinţă mistică sau, dacă ţinem seama de o întrebuinţare mai ştearsă a cuvîntului, «mit» ar fi o idee care, despuiată de orice altă valoare, şi-a mai păstrat doar preţul unei ficţiuni utile, şi chiar inutile în economia vieţii sau în gospodăria cunoaşterii utile.“

Un alt aspect important vizînd recurenţa miturilor se referă la preferinţa anumitor epoci pentru anumite mituri şi pentru anumiţi eroi mitici. Într-un secol atît de agitat şi încărcat de idealuri revoluţionare, cum a fost secolul al 19-lea, nu este deloc întîmplătoare prezenţa lui Prometeu, Satan şi Cain simbol al luptei împotriva nedreptăţii şi tiraniei.

Renaşterea, clasicismul sau neoumanismul german şi-au găsit afinităţi depline cu miturile antice însuşindu-şi idealul de armonie, simplitate şi perfecţiune al lumii greceşti. Redescoperind antichitatea Renaşterea redescoperă şi idealul estetic al umanismului. *De hominis dignitate* a lui Pico della Mirandola reprezintă cel mai frumos elogiu adus omului — singura fiinţă capabilă să-şi făurească propriul destin.

Este fascinant de urmărit modul în care miturile, şi mai ales cele eline, au constituit un izvor inepuizabil al culturii umane, mecanismul preluării sau respingerii lor. Claude Lévi-Strauss distingea în dialectica structurilor mitice o valoare constantă, permanentă, numită de el „armătura“ mitului, un text invariabil, transmis prin „coduri“ receptorilor care conceptualizîndu-l duc la texte variabile. Analizînd decupajul mitului lui Oedip în unităţi constitutive, în aşa-numitele „mytheme“ îl compara cu „o partitură de orchestră“ ce transmite „mesaje“ de la „emiţătorii“ cei mai îndepărtaţi, la „re-

---

[20] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957, p. 23.

ceptorii“ cei mai recenți, la moderni.[21] Mitul se compune din „ansamblul tuturor variantelor sale“ care-și păstrează independența față de arhetip, neexistînd versiune adevărată față de care celelalte să fie cópii sau ecouri deformate ; variantele alcătuiesc „un grup de permutații“ și fac posibilă reducția mitului la o anumită schemă. Problema variantelor unui mit se corelează cu circulația motivelor, în timp, cu dialectica raportului dintre tradiție — preluare și inovație — modificare. Fiecare nouă variantă presupune o REMODELARE, O RECREARE, O REINTERPRETARE a „armăturii mitului“ în funcție de determinismul interior — eul poetic și determinismul exterior —, epoca căreia îi aparține artistul. Fiecare nouă variantă ar implica astfel o nouă viziune filozofică și estetică, și o nouă modalitate de expresie artistică. Faptul are loc numai atunci cînd receptarea motivului mitic este nu doar IMITATIVĂ, de preluare simplă și atît, ci așa cum preciza și E. R. Curtius, PRODUCTIVĂ, de înnoire și îmbogățire a sensurilor mitului.

Deși miturile eline domină teatrul Renașterii și cel al clasicismului, doar în puține cazuri se poate vorbi de opere viabile, reprezentative. După amurgul zeilor antichității, poeții au conservat amintirea „acestor ciudate și încîntătoare făpturi“, „Afrodite și Poseidoni, nimfe și sirene“, transfigurarea poetică fiind doar o transpunere a unei inițiale transfigurări mitice.[22] Actul mitopoetic se rezumă la găsirea unor echivalențe plastice verbale, miturile sînt simple ORNAMENTE și CONVENȚII traduse într-un limbaj de simboluri golite de SACRALITATE și MISTER.

În tragediile Renașterii se COPIAZĂ motivele mitice ajungîndu-se la imitații copleșite de intenții didactice sau supraîncărcate de erudiție, scriitorii fiind încorsetați de „regulile aristotelice“ promovate de Artele poetice ale timpului. De la Etienne Jodelle la Montchrestien, de la Thomas Norton la Thomas Kyd, miturile păgîne sau biblice sînt utilizate în tragedii a căror structură este asemănătoare : se narează consecințele greșelii săvîrșite de eroi excepționali și exemplari,

---

[21] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Platon, Paris, 1958, p. 242.
[22] N. Balotă, *Euphorion*, p. 74.

pe un fond de crime îngrozitoare şi povestiri oribile, într-un mod patetic, retoric şi moralizator. În manieră creştină destinul este înlocuit prin providenţă, iar disperarea prin speranţă mesianică. [23]

În tragediile de inspiraţie mitică ale clasicismului francez semnate de Alexandre Hardy, Jean de Mairet, Jean de Rotrou sau de epigonii lui Racine domină preţiozitatea, rafinamentul exagerat al stilului, tonul elegant şi nobil. Eroii legendari, cu peruci bogat pudrate, merg graţios ca gentilomii de la curte, adresîndu-se cu „Seigneur" şi „Madame" şi exclamînd la fiecare pas „O, Zeus, Dieux, Juste ciel". Divinităţile olimpice cînd apar pe scenă sînt pretexte pentru dezvoltări spectaculoase, personificări ale fenomenelor naturii, sau un simplu „cod" folosit de toţi scriitorii : alegorii la Boileau, metafore la Corneille. Dealtfel emoţia atît de epurată şi de elevată a lui Pierre Corneille nu s-a simţit niciodată în largul ei pe teren grec. *Médée, Oedip, La Toison d'or,* scrise într-un încărcat stil baroc, deplasează sensul mitului pe scene nesemnificative cum sînt cele amoroase între Tezeu şi Dirce, o „eroare" după expresia lui Gustave Lanson.

Spectacolele de curte ale Renaşterii engleze, aşa-numitele MASKS, precum şi pastoralele lui John Lyly, Guarini, Tasso, eglogele lui Juan del Encina, precum şi cele ale clasicismului francez aparţinînd lui Thomas Corneille, Jean de Mairet, comediile balet ale lui Molière, Corneille, Quinault, sau opera mitologică creată de Lully şi Quinault abundă în elemente mitologice. Cu toată bogăţia şi varietatea lor miturile rămîn ORNAMENTE CONVENŢIONALE, galanteria le miniaturizează pînă la anulare. [24]

Fireşte sînt şi excepţii. Atunci cînd „Marele Brit" recurge la izvoare mitologice, aşa cum se întîmplă în *Visul unei nopţi de vară,* topeşte în feericul unui vis de sînziene, şi în vis totul e posibil, siluetele diafane ale zînelor, spiriduşilor şi muritorilor prinşi în ameţitoarea horă a dragostei, sub bagheta miraculoasă a năstruşnicului Puck. Numai geniul shakespearian putea să îmbine, cu o uimitoare artă, lumi atît de

---

[23] Jacques Morel, *La tragédie,* Armand Colin, Paris, 1964, p. 19.
[24] Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française,* Lib. Armand Colin, Paris, 1969, p. 39.

diferite — cea mitologică a lui Tezeu, cea supranaturală și cea reală, într-o operă perfect unitară.[25]

Marii scriitori ai Secolului de aur spaniol eliberați de sub canoanele aristotelice, cum o demonstrează *Arte nuevo* a lui Lope de Vega, promovează o artă supusă legilor naturii și firescului, scrisă pentru cei care „și-au plătit biletul de intrare și care nu cer reguli, ci viața unde să se poată recunoaște efectiv". Indiferent de temele care animă *Autos Sacramentalele* lui Calderon — legende creștine sau păgîne transpuse în mitologia creștină, linia simplă a acțiunii îmbracă caracter alegoric și, ceea ce le salvează de rigorismul dogmaticii creștine este extraordinara viață care le animă, pitorescul situațiilor, adîncimea simbolică, virtuozitatea artistică și „limbajul poetic aproape sublim".[26]

În sfîrșit Racine, „dulcele Racine", poetul tulburătoarelor iubiri, va ridica tragicul uman la o expresie permanentă și universală. Grație unei intuiții geniale a găsit elementul esențial care să salveze mitul și, implicit tragedia, de la eșecul contemporanilor — verosimilitatea și adevărul pasiunilor omenești, reînviind simbolurile legendare pentru a le înscrie în planul unei realități interioare.

Racine face din piesele sale „un lanț al pasiunilor" și alternează, în spiritul atît de scump epocii, două sentimente opuse — speranța și teama, fatalitatea antică cedînd locul dragostei pătimașe, un adevărat hybris care duce la nebunie și crimă. Tragediile sale mitice sînt tragedii moderne, cu un puternic suflu antic, „tragedii de curte" după indicația lui Ravel Elliot,[27] cu personaje grecești — prin situația în care se găsesc și lumea legendară în care evoluează și tipic franceze —, seniori și marchize de la curtea Regelui Soare, prin felul de a se exprima și de a reacționa — politicoși, eleganți, rafinați. Este unic modul în care Racine reușește să sugereze impresia unei lumi supranaturale, arhaice, sîngeroase respectînd cu strictețe regulile clasice, supunîndu-le legilor scenei. Să nu uităm că spectacolele se desfășurau în maniera

---

[25] G. K. Chesterton, *Visul unei nopți de vară*, în vol. Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, E.L.U., Buc., 1966, p. 175.

[26] Roland Derche, *Quatre mythes poétiques*, Société d'Editions d'Enseignement Superieur, Paris, 1969, p. 142.

[27] Revel Elliot, *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1969, p. 98.

strălucitoare a curții și că nimic nu trebuia să rupă armonia gestului și a cuvîntului. Marea lui artă constă tocmai în a aduce un haos barbar și primordial în interiorul strict al formei clasice, realizînd, remarca G. Steiner, „acea fericită transpoziție a unui ideal trecut într-o formă prezentă". [28]

ILUMINISMUL deschide perspectiva interpretării FILOZOFICE a mitului și urmărește definirea și mai ales explicarea originii acestuia. Giambattista Vico elaborînd conceptul de „mito-poesie" accentuează elementul fanteziei în geneza poeziei și, implicit, a mitului. Omenirea, în accepțiunea sa, parcurge trei mari etape — vîrsta zeilor, a eroilor și a oamenilor, care coincid cu existența omului limitată la senzația pură, a omului creator de mituri, prin fantezie, și a omului creator de filozofie prin rațiune. [29] Miturile sînt rodul logicii poetice, anterioare logicii raționale, expresie primitivă și, deci, figurată a unui adevăr istoric. Vico a fost primul filozof care a remarcat că întreaga existență a primitivilor e modelată pe mit, subliniind astfel una din datele fundamentale — exemplaritatea, valoarea arhetipală și rolul său modelator. [30]

A studia miturile era pentru filozofii francezi ai secolului luminilor o trecere în revistă a erorilor și nebuniilor omenești. „Ocupație — comentează Pierre Grimal [31] — uneori distractivă, alteori melancolică, ca și cum ai frunzări un album unde sînt culese imagini ale unui timp revolut". Fontenelle, de pildă, în *De l'origine des fables* găsea justificarea acestei grămezi de „himere, reverii și absurdități" în mentalitatea omului primitiv, în efortul lui rațional de a-și explica universul. Teoriile sale anunță SCIENTISMUL POZITIVIST al lui Auguste Comte.

Descoperirile arheologice care au scos la lumină vestigiile Pompeiului au determinat, în ultimii ani ai secolului, o resurecție neobișnuită a mitului antic. Lira cea mai sensibilă

---

[28] George Steiner, *Op. cit.*, p. 76.

[29] Giambattista Vico, *Știința nouă*, Studiu introductiv Nina Façon, Univers, Buc., 1972, p. 134.

[30] Cesare Pavese, *Dialoguri cu Leuco și alte eseuri*, Ed. Univers, Buc., 1970, p. 200.

[31] Pierre Grimal, *Mythologies de la Méditerranée au Gange*, Paris, Larousse, 1963, p. 4.

va fi aceea alui André Chénier, supranumit „geniul păgînismului francez", deviza lui: „Să scriem antice versuri cu gînduri noi" devine deviza secolului.

În tragedii miturile dezgolite de semnificaţiile originare devin VEHICULE ALE UNOR DISCUŢII POLITICE, FILOZOFICE, MORALE, întruchipări ale idealurilor iluministe. Voltaire, cel care a fost, după expresia lui Victor Hugo, nu un om ci „un veac" atribuie tragediilor valori antidinastice, antifeudale, anticlericale, iar miturilor antice noi sensuri în concordanţă cu năzuinţele epocii lui. Ca şi lui Voltaire tragedia de inspiraţie mitică îi serveşte lui Vittorio Alfieri pentru a exprima în tipare clasice idealul moral şi eroic al timpului său. „Omul nou în veşmînt clasic", cum îl prezenta De Sanctis, adept al regulilor şi admirator al teatrului antic îşi propune să reia motivele mitologice cunoscute, deoarece „a lua, a varia şi a face proprii teme deja tratate" i se pare mai dificil decît un subiect de invenţie proprie.[32] Alfieri atribuie mitului antic sau biblic semnificaţii simbolice, într-o perspectivă general-umană şi în acelaşi timp îl adaptează noilor exigenţe teatrale, apropiate mai mult de spiritul melodramatic decît de cel tragic.

REVALORIFICAREA miturilor începe odată cu ROMANTISMUL şi este determinată de interesul pentru folclor şi creaţiile orale, de cercetările arheologice şi descoperirea „cărţilor de lut" în toamna anului 1872 de către George Smith, de investigarea artei popoarelor primitive.

Caracteristic secolului al XIX-lea este prezentarea mitologiilor din unghiul unor discipline diverse, dintre care Lucian Blaga enumera etnologia, filozofia, sociologia, psihologia, istoria şi literatura.[33] O importanţă deosebită în înţelegerea,

---

[32] V. Alfieri, *Tragedie*, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1926.

[33] Lucian Blaga analizînd problematica mitului şi a magiei şi a raporturilor lor (*Despre gîndirea magică*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941) înfăţişează principalele puncte de vedere formulate de cercetători cu privire la mit. Scientismul pozitivist şi mai ales Auguste Comte consideră mitul o fază spirituală depăşită „primul stadiu al progresului omenirii", un stadiu perimat al valorilor umane. Şcoala antropologică germană şi reprezentantul ei de frunte Max Müller depreciază egal mitul, cînd vede în el doar o formă primitivă a ştiinţei şi religiei. Tendinţa şcolii engleze este mai ales de a explica mitologia

explicarea și mai ales raportarea mitului la literatură îi revine școlii romantice germane, prin frații Schlegel, care sub influența lui Vico prefigurează resurecția mitologiei în spiritul nou al filozofiei. Ca și frații Schlegel, Fr. W. Schelling consideră mitologia *(Filozofia mitologiei și a revelației, Filozofia artei)* condiția permanentă a artei. Ca și ei distinge mitul de alegorie, socotindu-l nu numai produsul fanteziei inconștiente a întregului popor, ci și al individului, fapt ce-i permite să recunoască drept poeți mitici pe Shakespeare, Cervantes, Goethe și personaje mitice pe Don Quijote, Lear, Falstaff. În plus acceptă și mitologia creștină, ca subiect de artă, și-i sesizează specificul — tendința spre alegorie față de caracterul simbolic al celei antice.

Momentul Wagner—Nietzsche ocupă un loc aparte în estetica mitului. Pentru Richard Wagner mitul reprezintă cea mai autentică expresie a omenescului și în *Opera und Drama* îi explică originea sub influența antropomorfismului lui Feuerbach, prin cauze care țin de împrejurările de viață și structura mentală a individului. Fără a neglija fondul mitologiei eline, preferința sa se îndreaptă însă spre vechile mituri autohtone, nibelungii fiind considerați o sursă tot atît de importantă pentru literatura germană cum fuseseră poemele homerice pentru greci. „Marele de la Bayreuth" realizează prin tetralogia *Inelul Nibelungilor* cea mai desăvîrșită întru-

---

prin elemente empirice, în perspectiva psihologiei intelectualist-asociaționiste și a evoluționismului. Lui E. B. Tylor *(Primitive culture)* îi este proprie teza despre originea „animistă" a mitologiei, lui W. Wundt *(Psihologia popoarelor)* cea despre gîndirea asociativă; — fantezia plăsmuitoare de mituri a primitivului este atrasă de „fapte care stîrnesc afecte violente" (boală, moarte, nebunie, eclipse solare, secetă, inundații). Sociologii francezi văd în mituri fie reprezentări colective ale popoarelor — Émile Durkheim, fie produse ale mentalității primitive bazată pe „Legea participației" — Lévy-Brühl. În opoziție cu scientismul pozitivist unii gînditori prețuiesc mitul mai mult decît știința — ca Ludwig Klages sau mai mult decît istoria — ca Schelling. Lucian Blaga analizînd aceste ipoteze formulate pe marginea mitului respinge atît atitudinea depreciativă a acestuia, cît și pe cea care îl supraevaluează în dauna științei și a istoriei. Mitul, ca și știința și istoria, este determinat în accepțiunea filozofului român de „matricea stilistică" a omului, a popoarelor, a insului; este însuflețit de „aceleași categorii abisale". Matricea stilistică, precizează Blaga, „împrumută mitului suprema demnitate ce o poate avea o creație omenească, demnitatea UMANĂ" (p. 88).

chipare poetică a Walhalei germanice și revoluționează și muzica, și dansul, și poezia dramatică într-o sinteză asemănătoare teatrului antic grecesc.

Creația wagneriană și-a găsit o strălucită argumentație în lucrarea lui Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. În accepțiunea lui Nietzsche tragedia elină reprezintă o îmbinare între elementul apolinic și cel dionisiac, între lumea seninătății, echilibrului și rațiunii și cea a beției, dezordinei și iraționalului. Pe plan estetic apolinicul constituie încercarea de a umaniza lumea, prin armonie, iar dionisiacul confundare cu cosmosul, printr-o trăire frenetică, mitul echivalînd cu o forță care transformă suferința în viziune a frumuseții, transformare imaginativă a vitalismului dionisiac, prin mijloace apolinice, în artă. Cu Nietzsche se produce, așa cum preciza Tudor Vianu, un element decisiv în valorificarea mitului : „O dezintelectualizare" ce permite interpretarea lui ca „teren fecund al artei și culturii", „ca o putere a vieții și creației".[34]

Prin creația lui Hölderlin se realizează un fapt de o importanță vitală în înțelegerea lumii antice și, implicit, a mitului. Dacă de la Renaștere pînă la neoclasicismul german al lui Goethe și Schiller, viziunea asupra Greciei era cea a lui Winckelmann din *Istoria artei antice* delimitată în cadrele „simplității nobile și măreției calme". Hölderlin a trăit și a gîndit o altă lume. „Ultimul efeb al elenismului german", cum îl numește Stefan Zweig, a fost primul modern care a intuit acea NACHTSEITE elinică — NATURA NOCTURNĂ și tragică a grecilor. Zeii pe care îi invocă în poemele sale nu sînt divinitățile homerice ale Olimpului, ci zeii unui univers aorgic, ai unei lumi arhaice — lumea lui Uranus și Cronos.

Atras de o unică și permanentă temă — „ZEUL MITULUI", după propria-i expresie, considera miturile nu doar „expresii ale unei inerții formale cu pojghiță antichizantă, ci idei și indici ale unei zguduitoare trăiri".[35] Zeii Greciei nu îi apar ca simple valori culturale, teme ce urmează a fi poe-

---

[34] Tudor Vianu, *Filozofie și poezie*, Ed. Enciclopedică română, Buc., 1971, p. 41.

[35] Edgar Papu, *Hölderlin, poetul solar*, *Secolul 20*, 2/1970.

tizate, metafore sau simboluri, ci experienţă vie, realitate, natură, forţe atotcuprinzătoare, destin omenesc. Umanitatea eroică în care crede e produsul naturii, Diotima este fiica soarelui. Poetul preconizează reîntoarcerea la zeităţile cosmice, prin jertfa creatoare a lui Empedocle. Aruncîndu-se în moartea purificatoare, prin puterea focului, eroul găseşte plenitudinea vieţii. Încercarea de a RESACRALIZA mitul rămîne însă, ca şi la Wagner şi Nietzsche, o experienţă tragic izolată, aflată sub semnul amurgului zeilor.

Cu Hölderlin se statorniceşte şi funcţia demiurgică a poetului în cosmos. Heidegger preciza că „poezia este întemeiere, ctitorie, prin cuvînt şi în cuvînt (...). Poetul dă nume zeilor şi numeşte toate lucrurile ce sînt... Poezia este întemeierea existenţei prin cuvînt..." [36] Autorul lui Empedocle îşi descoperă vocaţia sa de „constructor mundi".

Romantismul impune mitul ca UN TEREN FECUND AL ARTEI ŞI CULTURII, AL VIEŢII ŞI AL CREAŢIEI. După spectacolul cu *Tannhäuser* (1861) Baudelaire exclama entuziasmat : „Mitul este un arbore care creşte pretutindeni, în orice climat, sub orice soare, spontan şi fără butaşi".

Savanţii secolului XX tratează mitul dintr-o perspectivă nouă deplasînd accentul de pe „ficţiune", „născocire", „fabulă" pe „istorie adevărată". Cercetările etnologilor, psihologilor, istoricilor religiilor şi ai culturii se referă mai ales la miturile societăţilor arhaice care păstrează caracterul de sacralitate, de revelaţie primordială şi model exemplar. Este explorat acel „ARHE" al culturii şi spiritului, căruia îi sînt proprii miturile vii, miturile trăite.

Cel mai autentic mitolog al veacului, Mircea Eliade, consideră miturile „vii" atunci cînd furnizează modele pentru comportamentul uman şi conferă, prin aceasta, semnificaţie şi sens existenţei. Modelele transmise din timpurile cele mai vechi nu dispar, nu-şi pierd puterea de actualizare, arhetipul continuă să fie creator de valori pentru conştiinţa modernă. Dacă în societăţile arhaice exprimau ADEVĂRUL ABSOLUT, O ISTORIE SACRĂ, O REVELARE TRANSUMANĂ care are loc în zorii acelui GRANDS TEMPS, mitul fiind REAL, SACRU, EXEMPLAR şi REPETABIL, noutatea lumii moderne

---

[36] Heidegger, *Hölderlin şi esenţa poeziei*, *Secolul 20*, 2/1970.

se traduce printr-o revalorificare a lor la nivelul PROFAN. Laicizate, degradate, completate, miturile și înfiripările mitice se reîntîlnesc pretutindeni. Omul este „prizonierul intuițiilor sale arhetipale create din momentul în care a luat cunoștință de situația sa în Cosmos“.[37]

Interpretarea pe care Mircea Eliade[38], acest Bachofen al secolului nostru, a dat-o mitului, a avut un ecou deosebit în cultura modernă. Prin teoriile sale se accentuează funcția arhetipală a mitului, ca model exemplar ale cărui semnificații se pot schimba de-a lungul secolelor, cu putere de actualizare și mesaj inepuizabil. Înțelegerea mitului ca o permanență a culturii umane, cu forță de înnoire nelimitată, face posibilă reluarea în toate epocile a unor teme și motive care, adaptate noilor împrejurări, rămîn valori estetice indiscutabile și dobîndesc profunde semnificații ideologice. Prin reîntoarcerea la acel ILLO TEMPORE, la acel univers primordial, se exprimă o nevoie proprie a ființei umane născută din dorința de certitudini, de esențe și simboluri perene. Acest „éternel retour“ semnifică în același timp întoarcerea la izvoarele vieții, la timpul pur al începuturilor care, prin repetabilitate, se identifică cu eternitatea. Ea echivalează de asemenea cu încercarea de a recrea lumea, de a reconstitui perfecțiunea originară. Arta devine taumaturgică, funcția poetică — plăsmuitoare de mituri, iar artistul un constructor mundi.

Tot asupra miturilor aparținînd societăților primitive se opresc și structuraliștii, în aceste culturi închise și stabilizate schemele fiind mai ușor de observat și de analizat.

---

[37] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions,* Payot, Paris, 1964, p. 363.

[38] S-au sesizat, și pe bună dreptate, unele carențe în înțelegerea mitului de către Mircea Eliade, carențe care țin mai ales de accentuarea hierofaniei în dauna realului. Miturile nu sînt numai, sau în primul rînd, „istorie sacră“, ci fenomene complexe care semnifică și trăire, și cunoaștere, și cristalizare, și norme de reflectare. Așa cum foarte exact remarca Nicolae Balotă (*Mitologie și romanesc — Familia*, 11—12/1969), gîndirea mitică nu e lipsită de categoria timpului, omul arhaic nu trăiește în atemporal. Structura timpului său este însă una duală „sacră și profană“. Timpul mitic nu este așadar un timp istoric trecut. El este o PREZENȚĂ în repetiția continuă. Trăirea mitică este trăire în prezent. Omul care trăiește mitul caută (repetînd un gest sacru sau originar) să realizeze exemplarul.

Claude Lévi-Strauss, autorul *Antropologiei structurale*, acordă o valoare generalizatoare concluziilor oferite de studiul mitului arhaic, istoria mitică prezentîndu-i „paradoxul de a fi simultan ruptă și legată de prezent". Ruptă, deoarece strămoșii sînt „creatori" și legată, de la apariția lor petrecîndu-se doar evenimente a căror „recurență șterge periodic specificul lor".[39] Limitele structuralismului ies în evidență mai ales atunci cînd metoda este aplicată la cercetarea istorică, la studiul dialectic al evoluției fenomenelor.

Psihologia are în vedere tot miturile arhaice stabilind corespondențe între inconștient și structurile mitice. Pe baza analogiilor existente între psihologia primitivului și cea a nevropaților, între eu și psihologia masei, Sg. Freud introduce noțiuni frecvente în limbajul psihanalizei : inconștient, complex, libido (și mijloacele sale de apărare — refulare, regresiune, identificare, proiectare).[40] Pornind de la paralele descoperite între vis și mit se afirmă că primul, prin rădăcinile sale infantile, coboară în „preistoria" individului, celălalt în „preistoria" rasei, visul exprimă multiple nuanțe ale complexelor personale, iar mitul ale complexelor primitive comune întregii rase. Pentru Carl Gustav Jung visele sînt reflexe „ale proceselor subterane ale psihicului"[41], iar arhetipurile inconștientului colectiv echivalențe ale factorilor psihici. Dacă Freud se referă la ideea inconștientului colectiv legat de sexualitatea infantilă, Jung are în vedere inconștientul social raportat la arhetipul gîndirii primitive.

Influența psihanalizei asupra criticii[42] și literaturii contemporane a fost enormă, tezele lui Freud și Jung au tentat și numeroși dramaturgi dispuși să analizeze cazurile mala-

---

[39] Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Ed. Științifică, Buc., 1970, p. 403.

[40] Dr. Sg. Freud, *Totem et tabou*. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs, Paris, Payot, 1932 ; *Psychologie collective et analyse de moi*, traduit par S. Jankélévitch, Payot, Paris, 1924.

[41] C. G. Jung, *Psychologie et religion*, traduction par Marthe Bergson et Gilbert Cahen, Ed. Buchet/Chastel, Paris, 1959, p. 43.

[42] Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1929 ; Charles Paul Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Librairie José Corti, Paris, 1963 ; Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, *Sec. 20*, 2/1970, Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, 1952.

dive, substituind fatum-ului antic și ideii de destin un concept de fatalitate organică, de ereditate morbidă. Se creează însă o falsă perspectivă socială, deturnîndu-se sensul adevărat al relațiilor și raporturilor sociale, în favoarea sondării zonelor incerte ale inconștientului. Lucian Blaga reproșa interpretării psihanaliste a mitului faptul că îl reduce la simboluri ale trăirii subconștiente, la amintiri embrionare și infantile, la visuri imaginative, creație a unor idei refulate.[43] Atitudinile și valorificările axiologice ale omului nu pot fi lăsate în penumbra inconștientului, alături de tendințe, instincte și reflexe, ele sînt, precizează și C. I. Gulian, „rodul libertății și cunoașterii" umane.[44]

Sub semnul psihologiei nevrozelor, pradă pasiunilor și sentimentelor devoratoare determinate de ereditatea maladivă, membrii familiei Manon se zbat în dezlănțuiri sălbatice de ură și răzbunare. Eroina o'neilliană *(Din jale se întrupează Electra)* nu mai sancționează o crimă, în numele dreptății și al unui înalt comandament moral, ci este o refulată ale cărei fapte stau sub imperativul biologicului. Problema eredității nu e străină nici *Electrei* lui Hofmannsthal, nici celor ale lui Benedito Pérez Galdos, Gerhart Hauptmann, Giraudoux sau Margueritei Yourcenar.

Un curent filozofic care și-a pus amprenta asupra unei substanțiale părți din literatura ultimilor decenii a fost existențialismul. Pornind de la ideea că orice individ se definește prin actele sale și orice act presupune o alegere, Oreste (*Les mouches)* își alege deliberat libertatea sa de om. Fatum-ul nu mai acționează, omul își creează singur destinul și își asumă răspunderea faptei. Sartre amplifică filozofia disperării, libertatea de opțiune a lui Oreste îl duce la însingurare, cetatea îl respinge și îl obligă la un tragic exil. Aceeași problematică a alegerii faptei libere, în deplină concordanță cu voința eroului, și nu în funcție de un dat exterior, este proprie și *Antigonei* lui Cocteau sau *Antigonei* lui Anouilh.

Indiferent dacă dramaturgii scriu sub semnul esteticii lui Nietzsche, al psihanalizei lui Freud sau al filozofiei exis-

---

[43] Lucian Blaga, *Despre gîndirea magică*, p. 58.

[44] C. I. Gulian, *Istoria, omul și cultura*, Ed. Politică, Buc., 1970, p. 106.

tențialiste, preferința pentru mituri se înscrie ca o coordonată fundamentală a teatrului modern. Pentru greci miturile au constituit răspunsuri grave date de imaginația poeților problemelor pe care omul nu încetează să și le pună despre natura și destinul lui. Pentru moderni sînt o formă de exprimare a obsesiilor și angoaselor omului alienat și frămîntat de gravele probleme existențiale implicînd orice eludare a SACRULUI.

Reluarea miturilor antice în parametrii culturii contemporane urmează două modalități esențiale — una pe care am numit-o NEOCLASICĂ, scriitorii reeditînd miturile în toată demnitatea și măreția lor tragică, nepermițîndu-și decît o expresie mai concisă și mai locală : Hauptmann *(Atrizii)*, André Suarès *(Oreste)* sau Cocteau *(Antigone, Oedip-Roi)*. Fără să reprezinte o RESACRALIZARE, se conturează, cum remarca Clio Mănescu, o nostalgie a unor valori stabile, un fel de nostalgie a sacrului, în afara domeniului religios propriu-zis, depășind sferele misticului pentru a accede fie sfera esteticului la Hofmannsthal, fie a eticului la Giraudoux sau Anouilh.[45] Și o altă modalitate foarte frecventă pe care am numit-o DEMITIZANTĂ prin care scriitorii se distanțează față de temă și o supun modificării propriei fantezii : Gide *(Le Roi Candaule)*, Cocteau *(Machine infernale)*, Anouilh *(Antigone)* sau Giraudoux *(Electre)*. În acest caz miticul nu mai este identic cu mitologicul, figurile sublime altădată dobîndesc acum un sens parodic.

Alteori mitul antic devine un simplu pretext, nemaiexistînd decît apropieri formale cu arhetipul cunoscut, ca în titlul piesei lui Tennessee Williams *Orfeu în infern* sau în cele ale lui T. S. Eliot *The Family Reunion* sau *The Elder States man* (Marele om de stat). Noțiuni ca NEMESIS, CATHARSIS sînt cuprinse într-un sistem contemporan, cel al Lordului Claverton amintind traiectoria anticului Oedip.

De la antici la moderni miturile au trecut printr-o continuă metamorfozare, iar odiseea lor a cunoscut numeroase avataruri. Antichitatea a creat metafore de proporții uriașe. Recrudescența acestor metafore reprezintă un fenomen de

---

[45] Clio Mănescu, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, Editura Univers, Buc., 1977, p. 85.

asimilare dar și de reflectare a unei alte epoci. Semnificațiile se comprimă dar se și dilată, în același timp. Este vorba de o dialectică a valorilor în cadrul aceluiași motiv. Desigur cînd nu e un simplu travesti. O privire retrospectivă în istoria culturii ne indică faptul că omenirea are nevoie de mituri. Cînd cele existente nu-i mai ajung își creează altele. Mitul — ca un efort sublim de generalizare încearcă să acopere o arie cît mai mare de problematică umană. El reprezintă o PERMANENȚĂ A CULTURILOR. Regăsirea lui poate însemna și bogăție, prin reevaluare, dar și sărăcie de inspirație prin preluare simplă și atît.

Reîntoarcerea la mit a devenit o deviză — refugiu în fața unui secol care ucide poezia. Dar a devenit și un refugiu în fața unei realități care se cere descrisă fără nici o umbră de disimulare. Prin reluarea unui motiv mitic autorul modern, arăta Edgar Papu, se poate exprima pe sine și întreaga sa epocă —, aici nemaifiind vorba de „demitizare și de inversare, ci de un alt teren de creație cu totul complementar celui vechi". [46] Personajele mitologice din antichitatea elină au fost mereu readuse în literatură, ele abundă în drama contemporană devenind expresia unor preocupări și probleme ale epocii noastre. Desigur s-au operat numeroase transformări în structura operei literare la nivelul situațiilor dramatice, a personajului, a limbajului, în esența tragicului. Chiar atunci cînd structura simbolului se păstrează nealterată, mitul dobîndește noi semnificații. Roland Barthes semnala: „Forma nu anulează sensul mitului; ea nu face decît să-l îndepărteze, să-l țină într-o stare de disponibilitate. Sensul va constitui pentru formă un fel de rezervă instantanee de istorie, o bogăție cucerită, pe care o poți apropia sau îndepărta într-un fel de alternanță rapidă." [47]

Mitul rămîne pentru dramaturgia contemporană o REZERVĂ DE ISTORIE, a cărei apropiere înseamnă transpunerea în atmosfera și în problematica zilelor noastre. Modalitatea este proprie, așa cum vom încerca să demonstrăm, și dramaturgiei românești.

---

[46] Edgar Papu, *Ideea de „Reluare" în veacul nostru*, *Secolul 20*, 10, 11, 12/1971.

[47] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, Paris, 1957, p. 225.

# II. MITURI UNIVERSALE ÎN CONFIGURAȚII DRAMATICE

## 1. MITUL ANTIC REGĂSIT

„Originalitatea unui popor nu se manifestă numai în creațiile ce-i aparțin, ci și în modul cum asimilează motivele de largă circulație"

Lucian Blaga

Cu primele decenii ale secolului al XIX-lea ne aflăm în plină dezvoltare a culturii românești. Realizată în salturi uriașe nu a determinat dispute literare spectaculoase ca în Franța, făcînd posibilă coexistența și întrepătrunderea clasicismului, luminismului și romantismului. În cîțiva zeci de ani țările românești au parcurs un proces istoric căruia în Occident i-au trebuit cîteva secole. Includerea tîrzie în circuitul lumii moderne a favorizat scurtarea fazelor de evoluție, acea „ardere a etapelor" [1], cînd „vîrstele" s-au interferat și s-au suprapus de multe ori, s-au completat și s-au îmbogățit reciproc. Sînt ani de deosebită emulație intelectuală, care îl îndreptățeau pe Alecu Russo să afirme : „În 16 ani, de la 1835 la 1851, mai mult a trăit Moldova decît în cele cinci sute de ani istorice de la descălecarea lui Dragoș la 1359, pînă în zilele părinților noștri" [2]. Putem vorbi de o adevărată foame de cultură și civilizație a unui popor sensibil la frumos, care își deschide orizonturile la suflul înnoitor al Apusului, înglobîndu-l însă în zariștea matricei proprii. Europenizare, fără a se renunța la specificul tradițiilor naționale — iată deviza *Daciei literare*.

Propensiunea pentru studiul mitologiei greco-romane se include în sfera de interes a intelectualilor noștri față de antichitate, preocupări enciclopedice izvorîte din renașterea sen-

---

[1] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 605.
[2] Alecu Russo, *Piatra teiului*, E.P.L., București, 1963, p. 12.

timentului național al originii și din dorința emancipării neamului. Hotărîtoare rămîne formația clasică a cărturarilor, tradițiile foarte vechi fiind sesizabile încă din epoca scrierilor în limba slavonă. Cuvîntările din literatura patristică bizantină ale oratorului Grigore de Nazianz, traduse la începutul secolului al XV-lea moldav, conțin primele referiri la MITOLOGIA antică, primele note explicative despre zeitățile Olimpului. [3]

Literatura veche românească abundă în trimiteri la mitologia elină și romană — argument peremptoriu pentru a demonstra și pe această cale descendența latină a poporului român. „De la Rîm ne tragem" afirma cu convingere, în secolul al XVII-lea, Grigore Ureche. După aproape două veacuri Chesarie, în Prefața Mineului din luna ianuarie (Rîmnic 1779), proba cu elemente mitologice originea a numeroase obiceiuri românești care provin „ori de la Traianu, sau de la mare împărat Constandinu". [4]

Apelul la mitologie se face alteori în manieră livrescă, din necesități stilistice, exprimarea căpătînd astfel strălucire și erudiție. Ca și Homer care invoca muzele la începutul *Iliadei*, Miron Costin recurgea la aceeași tehnică oratorică, adresîndu-se în *Istorie în versuri polone despre Moldova și Țara Românească* „muzei sarmate", zeițelor din Helicon, cîntărețelor din Helespont, Aretuzelor și Pieridelor, Dianelor din Asiria. [5]

Mult mai tîrziu, în poezia celui mai desăvîrșit romantic al literaturii noastre, Mihai Eminescu, reluarea miturilor antice se va face din nevoia de a exprima adevăruri existențiale fundamentale în forma armonioasă, echilibrată și senină a aticismului. „A învăța vocabule latine pe dinafară, fără a fi pătruns de acel adînc spirit de adevăr, de pregnanță și de frumusețe a antichității clasice — preciza poetul — a învăța regule gramaticale, fără a fi pătruns acea simetrie intelectuală a cugetării antice, este o muncă zadarnică, o literă fără înțeles." [6]

---

[3] Dim. Păcurariu, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română*, Cartea românească, 1979, p. 25.

[4] Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche* (1508—1830), II, București, 1910, p. 234.

[5] Miron Costin, *Opere*, E.S.P.L.A., București, 1958, p. 218.

[6] Apud Dim. Păcurariu, *Op. cit.*, p. 259.

Studiul mitologiei clasice constituie una din disciplinele de bază ale învățămîntului umanist predată la Academiile domnești din București și Iași, la gimnaziul din Blaj, la Școala de la Sf. Sava, la Pensionul lui Victor Cuénim, la Școala Filarmonică sau la Conservatorul filarmonic dramatic din Iași. Încă din primele decenii se încearcă definirea mitologiei ca „o zicere grecească", ce cuprinde istorii fabuloase despre zeii și eroii vechimii, ale căror fapte sînt interpretate ca alegorii ale fenomenelor cosmice. De la început mitologia este considerată drept una din cele mai importante forme ale culturii umane, a cărei cunoaștere devine obligatorie pentru orice națiune civilizată. „Poate cineva, se întreba Stanciu Căpățîneanul, să se plimbe vreodată prin biblioteci, prin galerii și prin muzee, fără ca mai întîi să aibe cunoștințe de aceste științe" ? Profesorul Școlii Normale din Craiova își propunea prin *Mitologie pe Limba Românească* (1830), prima lucrare de acest fel, din cîte cunoaștem, „să arate toți zeii și zeițele vechimii grecești și romanești, cu alegoriile lor dezlegate în înțelesuri de învățături firești și moralicești". [7] Este o încercare de explicare a mitologiei, un fel de manual asemănător celor apărute în secolul al XVI-lea european. (*L'histoire des Dieux* de Gyraldi, 1548, *Mythologie* de Natale Conti, 1551, *Les Images des Dieux* de Vincenzo Cartari, 1556.)

Și lui Alexandru Odobescu, care prefața în 1879 *Poveștile unchiașului sfătos, Basme păgînești întocmite de Petre Ispirescu*, „MITURILE religiunii anticilor Eleni" îi apar ca „o învățătură folositoare și înlesnită pe care cărturarii o dobîndesc, cu anevoințe mari, prin studii îndelungate și greoaie". [8] Mitologia este privită de asemenea ca un „model patern", izvorul cel mai important al culturii. Numai abordarea subiectelor mitologice, considera dr. I. Kiriac, poate ridica creatorul la „apogeul aspirațiilor intelectuale" și poate conferi operei „răsunet universal". [9] Mitologiei i se atribuie și

[7] Stanciu Căpățîneanul, *Mitologie pe Limba Românească*, 1830.

[8] *Din poveștile unchiașului sfătos. Basme păgînești întocmite de Petre Ispirescu*, cu o precuvîntare de A. I. Odobescu, București, Tipografia Academiei Române, 1879, p. IX.

[9] Dr. I. Kiriac, *Mythologie*, I, II, București, Tipografia profesională Dimitrie C. Ionescu, 1920—1921, p. 5.

funcția de „nisus formativus", de formare și modelare a „spiritului și gustului" [10] în contact cu cele mai desăvîrșite capodopere. Înțelegerea ei se face în mod dialectic, ca o disciplină activă, deschisă, în care miturile circulă și se întrepătrund, capătă originalitate în funcție de specificul fiecărui popor. [11]

În numeroase cazuri se stabilesc analogii și paralelisme, uneori fanteziste, între mitologia greco-romană și cea românească. Este un aspect deosebit de important, vehiculat mai ales de curentul latinist, asupra căruia vom reveni, și anume demonstrarea și prin intermediul mitologiei a unității naționale a neamului și a continuității lui în Dacia. Gregoriu Silași afirma în acest sens : „Mitologia este un testimoniu strigător pentru latinitatea noastră, pentru faptul că noi românii daciani nu sîntem nicidecum o națiune nouă de origine mestecată, ci pur și simplu continuare modificată după loc și timp a românilor celor vechi". [12]

Lucrările apar fie ca simple traduceri cum sînt cele realizate de St. Mihăileanu după E. Economopol [13] sau de Margareta R. Canianu [14] după Hey. Alteori sînt prelucrări făcute cu gustul și finețea eruditului Al. Odobescu, care reia într-o manieră proprie *Tales of ancient Greece* — lucrarea autorului în mare vogă la sfîrșitul secolului — G. W. Cox (prelucrată și în Franța de Mallarmé). Tonul folosit de Petre Ispirescu în *Povestirile unchiașului sfătos* este cel al glumei lejere, al poveștilor de la șezătorile sătești, Paris fiind de pildă „mocîrțanul", Zeus „plescariul", „tartorul" sau „procletul de unchieș".

Și numeroasele ediții ilustrate ale mitologiilor semnate de G. Popa-Lisseanu, dr. I. Kiriac, I. Cuțui sau G. Dem. An-

---

[10] Demetriu N. Preda, *Mythologia grecilor, romanilor și a egiptenilor*, București, 1863.

[11] Dimitrie Iarcu, *Mitologia (Prescurtată)*, Tipografia Lucrătorilor asociați, București, 1867.

[12] Gregoriu Silași, *Românul în poezia sa poporală*, *Transilvania*, an. IX, nr. 18—23/1876, Brașov, 15 sept., p. 206.

[13] Șt. Michăileanu, *Mitologia* după E. Economopol, vol. I, București, 1900.

[14] Margareta R. Canianu, *Legende din mitologia greacă și romană* traduse după Hey. București, Ig. Haimann, f.a.

dreescu [15], printre cele mai cunoscute în secolul nostru, sînt concepute tot ca manuale școlare mai mult sau mai puțin complete, mai mult sau mai puțin pedante, inspirate fie din antici — Homer, Hesiod, Pindar, Virgilius, Apulleius, Ovidiu — fie din moderni : R. Ménard, R. Commelin, G. Schwab, F. Nosselt, O. Semann și lexiconul mitologic al lui Roscher. *Mitologie clasică* a lui Lazăr Șăineanu, apărută la hotar de secol ni se pare cea mai interesantă, nu atît prin prezentarea, destul de comună a faptelor, ci prin comentariile capitolelor finale. Bun cunoscător al celor mai recente teorii asupra mitului (teoria alegorică a lui Bacon, cea a lui Dupuis — *Originea tuturor cultelor* și Creuzer — *Simbolica*, a lui Euhemer și Spencer despre cultul strămoșilor, cea antropologică a lui Bastian, Waitz, Andrew Lang), Lazăr Șăineanu își definește și un punct de vedere propriu. Ca și elenistul Otfried Müller *(Prolegomene la o mitologie științifică)* consideră mitul rezultatul unei acțiuni inconștiente, produsul spontan al imaginației. Accentuînd rolul fanteziei în nașterea miturilor, nu poate fi de acord cu interpretarea lui Max Müller care reducea mitologia la un pur verbalism, la o boală a limbajului. [16]

Lucrările menționate au meritul de a fi prezentat și analizat miturile cele mai cunoscute și de a le fi înțeles drept unul din principalele izvoare ale culturii umane. Dar, fără o metodă de cercetare riguros științifică, s-a ajuns la explicarea genezei miturilor doar ca reflex al forțelor naturii și al dorinței omului de a-și lămuri prin imaginație și fantezie natura înconjurătoare. Ori, nu se poate neglija, așa cum sublinia Fr. Engels, rolul factorilor sociali, Olimpul homeric fiind „o reflectare a vieții sociale și politice a grecilor". [17] Explicarea rațională și interpretarea materialistă a plăsmuirilor mitice i-au determinat pe Alex. Mitru, Gheorghe Mușu, Vic-

---

[15] G. Popa Lisseanu, *Mitologia greco-romană în lectură ilustrată*, vol. I, București, 1912, vol. II, București, 1926 ; Gh. Dem. Andreescu, *Nouă basme mitologice*, București, f.a. ; I. Cuțui, *Mitologia și cultul*, 1925.

[16] Lazăr Șăineanu, *Mitologia clasică*, Ralian și Ignat Samitca, Craiova 1898.

[17] Engels, *Anti-Dühring*, ed. a II-a, ESPLA, 1955, p. 350.

tor Kernbach[18] să retransmită miturile antice de la nivelul cunoştinţelor noastre ştiinţifice de astăzi despre lumea care le-a generat, cu respectul cuvenit faţă de felul în care s-au cristalizat ele în opera autorilor clasici ai antichităţii.

În ceea ce priveşte abordarea motivelor mitice în literatura secolului trecut, credem că se pot distinge trei etape. Prima ar fi aceea a poeziei anacreontice, în care antichitatea elină, în pofida înglobării cărturarilor noştri în sfera culturii greceşti, continuă să rămînă o „terra incognita" cunoscută nu „ad fontes", ci din lirica neogreacă sau franceză.[19] Poezia se rezumă la un repertoriu de motive „gramaticalizate", la nume proprii şi personaje mitice, fără a avea nimic din grandoarea vechiului umanism: „Nu găseşti, scria Mihail Kogălniceanu, decît muze şi iar muze, Apolon, Orfeus, Belona cînd Mars, cînd Aris, Aheron, Dafnis, Tirsis şi toţi zeii din Olimp şi din Tartar."[20] Mitologia e redusă la un pur verbalism şi ornament al limbajului, la un veşmînt confecţionat şi panaş strălucitor, cu un aer convenţional şi desuet. Numele zeităţilor se declină emfatic la toate cazurile sentimentale şi pe toate gamele iubirii, în largi perifraze sau în forme rebarbative în lirica lui Ienăchiţă şi Alecu Văcărescu, a neoclasicului preromantic Costache Conachi şi a admiratorului liricii horaţiene şi ovidiene — Iancu Văcărescu. Un caz oarecum singular îl prezintă Gheorghe Asachi „cel dintîi scriitor care a reprezentat o influenţă conştientă a antichităţii clasice în literatura noastră".[21] Şi în poeziile sale abundă figurile mitologice, dar de cele mai multe ori invocarea lor urmăreşte exaltarea patriotică, demonstrarea „romanei ginte" a neamului. Ştefan cel Mare este „fulgerul lui Aris", iar Suceava, vechea cetate de scaun a Moldovei, „Anticul Ilion" *(Imnul de seară).*

---

[18] Al. Mitru, *Legendele Olimpului*, vol. I—II, Ed. Tineretului, Buc., 1960; Gheorghe Muşu, *Zei, eroi, personaje*, Ed. Ştiinţifică, 1971; Victor Kernbach, *Miturile esenţiale*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978.

[19] Paul Cornea, *Op. cit.*, p. 82.

[20] Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti 1971, p. 247—248.

[21] D. Caracostea, *Izvoarele lui G. Asachi*, Ed. Socec et. Co., Bucureşti, 1928, p. 84.

Urmează apoi a doua perioadă în care antichitatea este gustată pentru Homer și pentru marile epopei istorice. „Un singur vers al lui Omer exprimă cît o faptă întreagă a lui Fidia și ceea ce exprimă o *Iliadă* întreagă nu exprimă toată plastica și muzica împreună“ [22], scria entuziast Cezar Bolliac în 1864. Epopeea fusese visul generației Asachi, Eliade, vis din păcate nerealizat : *Ștefaniada* lui Asachi a ars, cea a lui Negruzzi s-a pierdut, *Mihaida* lui Eliade a rămas un simplu proiect iar din *Anatolida,* o epopee cosmogonică impresionantă, nu a realizat decît *Căderea dracilor.* Nici mai tîrziu încercările lui Dimitrie Bolintineanu și Aron Densușianu de a da o epopee națională nu au fost încununate de succes. Lui Bolintineanu i-au lipsit și intuiția istorică, și posibilitatea individualizării personajelor, și a conturării atmosferei, eroii lui din *Traianida* fiind vizibil îndepărtați de austeritatea și vitejia cunoscută a geto-dacilor.

A treia etapă a preluării motivelor mitice în literatura noastră o constituie prezența lor în dramaturgie. [23] Teatrul de inspirație mitică al secolului trecut nu realizează însă decît tragedii de interes documentar, antichitatea fiind receptată tîrziu și în opere cu totul minore.

N-au lipsit nici încercările comice, pastoralele, eglogele, idilele pe teme mitice. În *Giudecata femeilor* de Costache Conachi, scrisă la „leat 1806“ în stil aristofanesc, Zeus și Ermis, „îngerul acestuia, erau invocați pentru a prezida disputa femeilor contra lui Amor și a săgeților sale. De vină sînt nu săgețile amoroase ale zeului iubirii, ci boierii desfrînați care preferă dragostei curate concubinajul, mezalianța, piesa încheindu-se cu o invitație rousseau-istă și o interogație cu caracter moralizator :

> Dar spuneți-mi, ce-i pricina de nu iubiți și fecioare
> Cu care legînd amorul cu vecinică neschimbare
> Să vă cununați pe urmă după lege cu dreptate
> Și să țineți o credință fără semn de strîmbătate ? [24]

---

[22] Paul Cornea, M. Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă,* vol. I, E.P.L., 1969.

[23] Precizăm că nu avem în vedere traducerile efectuate la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și de-a lungul secolului al XIX-lea.

[24] C. Conachi, *Scrieri alese,* E.P.L., 1963, p. 220.

O altă scenetă a lui Conachi, *Amoriul și toate harurile* ca și *Giudecata femeilor*, satiriza moravuri ale înaltei societăți moldave, recurgînd la aceleași personaje și simboluri ale mitologiei greco-romane. Dacă la Conachi cadrul este real, în pastorala lui Timotei Cipariu *Ecloga*[25] sau în *Mirtil și Hloe*[26], prelucrare de Gheorghe Asachi după Gessner și Florian, domină atmosfera idilică, cu personaje specifice genului — Alexis, Thyrsit, Aminta, Damon sau proprii mitologiei grecești. Chiar și opera comică a lui Matei Millo, *Baba-Hîrca*[27], cu vădite accente realiste în intrigă (dragostea tînărului boier Lascu pentru fiica unui pădurar, logodită cu un bătrîn bogat), caracterizarea personajelor, localizarea acțiunii, prezentarea tradițiilor, nu se poate sustrage influenței pastoralei, prin cadrul idilic, atmosfera festiv sărbătorească, personajul vrăjitoresc al babei sau cel mitologic al lui Amor. Dealtfel pastorala era genul „en vogue“, foarte gustat în epocă, prin atmosfera arcadiană, de dulce pace și înfrățire cu natura, dintr-un pierdut Eden al veacului de aur. *Télémaque* al lui Fénelon, *Povestirile morale* și romanul *Bélisaire* ale lui Marmontel, *Galatheea* și *Istoria lui Sofronim și a Haritei cei frumoase* (cum a tradus-o V. Aaron), precum și pastoralele lui Salomon Gessner au constituit deliciile publicului. Imaginația adolescentului Mihail Kogălniceanu, în consonanță cu cea a începutului de secol tresărea înfiorată la farmecul iubirii păstorilor și păstorițelor : „...aș fi dat totul în lume ca să fiu Nemorin, amorezul Estelei“.[28]

Alteori zeitățile erau invocate în numele valorii lor simbolice : Apolon, de pe cortina primului spectacol în limba română, *Mirtil și Hloe*, întindea mîna Moldovei pentru a o invita să pășească pe calea artelor. Penelul inspirat al pictorului Harffmann coborîse, în semn de omagiu, pe pereții și tavanul caselor banului N. Ghica, unde s-a prezentat *Hecuba*,

---

[25] Timotei Cipariu, *Ecloga*. Întru mărirea Măriei Sale Domnu D. Joanu Lemenyi, Episcopul Fagarasiului greco-catolicu... Blaj, 1833 (scrisă în 1826).

[26] Gh. Asachi, *Mirtil și Hloe*, Iași, Tip. Instit. Albinei, 1850, (reprezentată în 1816).

[27] Matei Millo, *Baba Hîrca*, operetă-vrăjitorie în două acte și trei tablouri, București, Tip. C. A. Rosetti și Vinterhalter, 1851.

[28] Mihail Kogălniceanu, *Ilusii pierdute*, în Cantora Foiei Sătești, Iași, 1841, p. 75.

întregul Panteon olimpic. Saturn, zeul timpului, din vestitul *Prolog* al lui Iancu Văcărescu, preconiza viitorul strălucit al teatrului românesc, în timp ce Astreea, zeița dreptății, revărsa din coșul abundenței toate fericirile terestre. Alexandru Gavra își intitula *Monumentul Șincai-Clainian* „o dramă mare mitho-literală" și își plasa acțiunea în Cîmpiile Elizee, în valea Olimpului, lîngă București și Iași, invocînd-o pe „muza Clio" și pe cei „doisprezece zei de chepetenie ai romanilor". *Occisio Gregorii în Moldavia Vodae Tragedice Expressa*, considerată, pînă nu de mult, cea mai veche piesă românească cunoscută (1780) se încheia prin apologia lui Bacchus și a epicureanului CARPE DIEM :

Hai, dragii mei, să dansăm,
Să fim veseli cît trăim
Și vom cinsti pe Bachus ;[29]

În tragedii antichitatea e receptată tîrziu și în opere cu valoare doar documentară. Sînt prezente și aici subiectele latinității, ca unul din primele stadii ale istoriei naționale, dar ele par a fi descoperite nu atît sub impulsul militantismului activ al *Daciei literare* sau al pașoptismului, așa cum ne-am fi atșeptat, ci mai degrabă sub cel al influenței livrești, italiene sau franceze. Piesele sînt, observa Vicu Mîndra[30], sau produsul „UNEI IMITAȚII CLASICISTE DE BIBLIOTECĂ", cum este *Rhea Silvia* de N. Scurtescu[31], „sau prelucrări, în aparent vers romantic, ale unor episoade de profil pitoresc" semnate de obscuri scriitori ai cenaclului macedonskian[32]. Întîlnim o adevărată invazie a personajelor romane : Cicero, Catilina, Marțial, Torquato.[33] Autorii clasici-

---

[29] Lucian Drimba, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*. Cea mai veche piesă de teatru românească cunoscută, în *Limbă și literatură*, VII, 1964.

[30] Vicu Mîndra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 135.

[31] N. Scurtescu, *Teatru*, București, 1877.

[32] Th. M. Stoenescu, *Caligula*, Dramă originală în cinci acte. *Revista literară*, 21, 1900, p. 258—264 și 22, 1901, p. 177—182 ; C. Cantilli, *La Cydnus*, *Forța morală*, II, nr. 11 și urm. / 1902 ; Gr. Mărculescu, *Fundarea Romei*, legendă istorică în cinci acte în versuri, București, 1897.

[33] N. A. Bogdan, *Ciceron*, Dramă în cinci acte, Iași 1892 ; Ion N. Șoimescu, *Catilina*, tragedie originală în 5 acte, București 1886 ; V. A.

zează epigonic, urmînd preceptele lui Boileau, fapte petrecute într-un timp legendar, cu vagi ecouri la contemporaneitate, prin accentele antidinastice și antidespotice — reflex al influenței voltaireiene.

Dintre piesele de inspirație mitică elină amintim tragedia *Electra*[34], cu un vers fluent, datorat exersării verbului poetic de către Edgar Th. Aslan, un încercat traducător. Eposul antic este preferat și pentru cadrul exotic cu iz romantic al tragediilor lui G. Bengescu — *Pygmalion* și *Amilcar Barca*[35].

Strădaniile unor mari actori ai vremii au avut meritul de a da strălucire, prin talent și dăruire, unor texte mediocre. Piesele menționate oferă neașteptate lovituri de teatru, apariții supranaturale, largi desfășurări de personaje, ciocniri violente între eroii principali, dueluri și lupte armate pe scenă, lumini și efecte sonore. Totul în gustul vremii pentru montări fastuoase de mare spectacol. Entuziasmul contemporanilor a fost enorm, un cronicar, Bonifaciu Florescu, compara succesul lui *Pygmalion* cu cel al *Cidul*-ui lui Corneille și afirma că „de la această piesă trebuie să datăm teatrul nostru". [36] Dramaturgia de inspirație mitică a secolului trecut se menține într-un registru minor, cu lucrări aservite modelelor, oscilînd între rigorismul clasic al construcției și romantismul verbului poetic. Lucrările apar tîrziu, sînt în număr redus și aparțin unor condeie puțin inspirate. Explicațiile se datorează, credem, faptului că literatura dramatică românească a urmat, de la început, două linii esențiale — una satirică, alta eroică, în spiritul militant al pașoptismului de exaltare a virtuților naționale și a mîndriei patriotice. Tendința este accentuată și prin influența dramei romantice cu temă istorică, gen Hugo, Dumas-tatăl, Casimir Delavigne, care proiecta în trecut eroi cu idealuri și aspirații contemporane.

---

Urechia, *Marțial*, trei acte în versuri în *Literatorul* VII (1886) ; S. P. Simionescu, *Titu Manliu-Torcuatu*, tragedie în 5 acte, 1893.

[34] Edgar Th. Aslan, *Electra*, tragedie în 3 acte, *Convorbiri literare*, an. XXX (1896), vol. II, p. 203.

[35] G. Bengescu-Dabija, *Pygmalion*. Regele Feniciei, tragedie în 5 acte, București, 1886, *Amilcar Barca*. Generalism al Cartaginei, tragedie în 5 acte, București, 1894.

[36] Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, Casa Școalelor, Buc., 1943, p. 123.

Trebuie precizat că antichitatea nu mai era de mult o „terra incognita" pentru intelectualii noştri, excelenţi cunoscători ai tezaurului clasic. B. P. Hasdeu vedea în simplitatea intrigii sofocleene şi patosul dramei shakespeareiene elementul esenţial al oricărui teatru viabil. Dar interesul dramaturgului a mers către reconstituirea trecutului istoric al poporului nostru îndreptîndu-se, aşa cum vom vedea, spre „vatra dacică" sau spre acel frămîntat Ev Mediu românesc al secolului al XVI-lea. Al. Odobescu, un specialist al istoriei antice şi arheologiei, elev al unor vestiţi profesori europeni, cerea, în spiritul ideilor lui Winckelmann, renaşterea antichităţii singura care putea să ofere acel „simţămînt de perfecţiune al formei" — mlădioasa armonie a limbii. Odobescu nu s-a simţit atras de muza Thaliei sau Melpomenei. Junimiştii, în frunte cu mentorul lor, Titu Maiorescu, scriitori de formaţie clasică, cu bogate şi aprofundate lecturi din antici, admirabili teoreticieni, poeţi sau prozatori mai mult sau mai puţin dotaţi, n-au avut însă vocaţie de dramaturgi. Doar lira eminesciană, atît de timpuriu stinsă, va reface în impresionante proiecte dramatice istoria mitică a poporului român.

Abia teatrul secolului al XX-lea cunoaşte un reviriment al mitului antic şi realizează cîteva creaţii de incontestabilă valoare.

### a) PROMETEU — REBELUL

Cultura modernă are nevoie de perenităţi. Adevărate cariatide care susţin bolta noilor cuceriri. Rememorarea experienţelor umane se cere înfăptuită cu o periodicitate ce nu se supune unor legi cunoscute. Poate că există epoci care prin structura lor solicită reluarea anumitor mituri. Dar pot fi şi cazuri izolate de scriitori care, prin temperament sau alcătuire spirituală, să apeleze la izvoarele originare. Că André Gide îl reciteşte pe Prometeu este oare un accident ? Să fie de vină numai „idealul clasic", acea nevoie de a te măsura cu titanii ca astfel să te poţi socoti asemeni lor ? Dar Albert Camus ? Am îndrăzni să afirmăm că îi era prea drag Sisif sau acea nemaipomenită sinteză din arhetipurile miturilor pentru a cocheta cu experienţa livrescă primară. Sau, dacă e vorba de o cerinţă generală a unei epoci, de ce întruchipa-

rea sublimă a revoltei împotriva puterii despotice și a sacrificiului pentru triumful umanității nu a fost preluată „in extenso“ de scriitorii Evului Mediu întîrziat cînd individualitatea era frustrată la modul absolut de cele mai elementare libertăți? A trebuit să treacă cîteva vîrste în istoria culturii ca Prometeu să fie redescoperit de romantici.

Accepțiunea generală a mitului antic este cunoscută, nu vom insista decît pentru a sublinia anumite trăsături în cadrul celor două semnificații care ne interesează. Ideea de „revoltat“ cunoaște o anumită gradație, semnificația mitului prometeic evoluează de la Eschil la Camus. În *Theogonia* lui Hesiod fiul titanului Japet aduce binefacere oamenilor prin scînteia furată lui Zeus, dar și nenorocire prin Pandora, trimisă de mai marele zeilor, din răzbunare, pe pămînt. Se poate face aici o analogie cu mitul biblic al „Pomului cunoașterii“. Dar semnificația mitului antic este mult mai generoasă din punct de vedere general uman. Căci „actul în sine“ la antici era privit ca o acțiune salutară, Prometeu fiind un eliberator care înfruntă nu numai pe Zeus, ci și destinul. Eroul eschilian este un demiurg. Trăsătura specifică a revoltei lui înseamnă afirmarea și nu negarea. Alice Voinescu remarca valența lui supremă „de erou civilizator“ care furînd „văpaia tăinuită a focului a scos oamenii la lumină dîndu-le speranță și încredere“.[1] Rebelul lui Eschil are dimensiunea tragică a viciului său. Căci el se rupe dintr-o comunitate, își trădează esența nemuritoare pentru a oferi oamenilor un pic de nemurire. Aram Frenkian nota, pe bună dreptate, că la Eschil Prometeu este „un răzvrătit obsedat de ceea ce crede el că e o nedreptate pe care i-a făcut-o Zeus“.[2] În acest sens gestul sublim s-ar putea transforma într-o meschină răzbunare. Intuim aici o răsturnare de valori care poate influența portretul eroului, dar nu și semnificația gestului. Căci în esență ceea ce a preluat istoria culturii rămîne imaginea purificată a titanului și, în ultimă instanță, victoria spiritului asupra forței brutale, autocratice. Avem un caz tipic de lectură „pro domo“, de mutație în semnificații potrivit cerințelor unor alte epoci.

---

[1] Alice Voinescu, *Op. cit.*, p. 135—137.

[2] Aram Frenkian, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle, Euripide*, E.L.U., București, 1969, p. 29.

Renaşterea îl descoperă pe Prometeu — ca poet — prin Florentin Filippo Villani, Marc-Jérôme Vida, George Chapman care preiau o idee a lui Lucian din Samosata. E desigur o sărăcire a semnificaţiei originare, o redescoperire la o singură dimensiune. „Artistul — scria mai tîrziu Shaftesbury in *Solilocviile* sale — este un al doilea Creator, un Prometeu după Jupiter. La fel cu acest artist suveran sau cu natura plastică şi universală, artistul plăsmuieşte un întreg coherent şi proporţionat în el însuşi, prin subordonarea voită a tuturor părţilor componente. Artistul poate imita astfel pe Creator".[3] Iată cum „rebelul" îşi pierde corozitatea și intransigenţa devenind „un al doilea CREATOR".

Secolul luminilor şi romantismul îndulcesc trăsăturile eroului, îi conferă o nouă spiritualitate de visător şi vizionar. Sturm und Drang-ul manifestă o preferinţă constantă pentru mit în general și pentru mitul prometeic în special. Herder vedea în miturile antice, ca într-o monadă, ideea unei umanităţi, iar în eroii Eladei formele cele mai pure de uman. Iar Goethe reuşea să redea mitului ceva din grandoarea originară. „Prometeul" lui vizînd puterea nelimitată a geniului creator atinge din nou pragul viziunii cosmice. Încercarea eroului de a ridica omul la înălţimea zeilor devine un vis faustic. De data aceasta nu mai avem de-a face cu un revoltat în plan secund. Pentru Goethe — omul — prin puterea demiurgică a spiritului său poate fi egal zeilor. Faust ca şi Prometeu este un jefuitor de taine.

Schimbările care se operează în modul de interpretare a lumii în epoca modernă readuc cu acuitate figura lui Prometeu pe primul plan. Anticii vedeau în realitatea înconjurătoare o armonie şi un echilibru perfect, scopul vieţii fiind încadrarea în această ordine statică a lucrurilor. Fapta lui Prometeu nu putea să aibă loc decît în epoca titanomahiei, o epocă haotică şi confuză care intră pe făgaşul stabilităţii odată cu victoria olimpienilor împotriva lui Cronos. Pentru moderni lumea este, aşa cum o concepe Hegel, o devenire perpetuă şi infinită. Ori, în această devenire, fapta lui Prometeu, de negare a unei lumi bazată pe asuprire şi de îndemn spre

---

[3] Apud Tudor Vianu, *Mitul prometeic în literatura română*, în *Studii de literatură universală şi comparată*. Ed. Academiei Bucureşti, 1963, p. 623.

fericirea universală nu putea să fie decît unanim acceptată. Așa cum era de așteptat la romantici revolta face loc, dacă nu preponderent, cel puțin în egală măsură celei de a doua semnificații a mitului prometeic — sacrificiului. Desigur că revolta există la Byron și Shelley dar ea capătă trăsături noi, mai pronunțate în exteriorizare și mai sărace în conținut. Revoltatului solitar al lui Byron care neagă anarhic și se refuză compătimirii, printr-un nemăsurat orgoliu, i se opune Prometeul generos al lui Shelley. El trece de faza negării absolute întrezărind, vizionar, o etapă viitoare a omenirii liberată de constrîngeri, trăind într-o armonie și înțelegere universală. În acest sens Shelley e mai aproape de Eschil care intuia prăbușirea iminentă a lui Zeus. Raymond Trousson îl caracteriza ca pe un „reprezentant al spiritului uman, un fel de microcosmos care rezumă în sine universul și îi creează propriile valori". „El este personificarea umanității și campionul ei".[4] Și tot la Shelley apare foarte marcat motivul sacrificiului. De data aceasta nu mai găsim nici o aluzie la vreun interes propriu în actul revoltei. El se sacrifică pentru ceilalți dintr-un spirit justițiar, dintr-un dicteu al conștiinței, ceea ce-l umanizează, îi adaugă o dimensiune în plus față de alți revoltați — Manfred, Satan, Cain sau Faust.

E interesant de remarcat că revolta și sacrificiul au fost de-a lungul veacurilor legate printr-o indestructibilă trăsătură de unire. S-ar putea afirma că din corelația lor a rezultat aproape un precept moral. Poetul romantic preluînd mitul lui Prometeu l-a ridicat pe un fel de piedestal care simboliza totalitatea aspirațiilor. Nu trebuie să uităm că nuanța noului revoltat îmbracă un cert caracter social. Înfruntarea tiraniei, gestul de frondă al eroului avea corespondențe directe în epocă, semnificînd drapelul de luptă al burgheziei revoluționare. Noul revoltat este un inadaptabil, el neagă o lume nedreaptă, instituțiile ei, morala ei. La Shelley, cel mai optimist romantic, finalul lui Prometeu este un imn de bucurie închinat înțelepciunii și iubirii, un zbor de pasăre în slăvi.

Scriitorii secolului XX îl ferecă din nou pe Prometeu în cătușele soartei. În primul rînd contemporanii se debarasează de armătura mitului. Reducția se face pînă la detașarea to-

---

[4] Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, 1964, Tom. II, p. 325—326.

tală de original. Gide căuta corespondențe alături de mitul prometeic. Rezultatul îl constituie o meditație asupra unei alte meditații. Implicit originalul este supus unui comentariu critic, centrul de greutate se mută în sfera conștiinței individuale. Deci, am putea afirma că avem de-a face cu cea mai severă limitare a semnificației. De la o viziune cosmică la un microcosmos. Omul cuprinde în el și pe Prometeu și pe Zeus, iar vulturul este conștiința fiecăruia. Un fel de mutație în interior desacralizează mitul eroic, îi limitează sfera dar îi conferă o altă densitate spirituală. Revoltatul la Gide este propriul său călău.

Literatura română a îmbrățișat mitul lui Prometeu cu oarecare timiditate. Nu e vorba aici de mulțimea de opere inspirate din mitul antic, ci de acea comprehensiune activă, care să rememoreze la o tensiune spirituală o temă, supunînd-o unor rigori de contemporaneizare, de structură filozofică și estetică, limbaj propriu de interpretare. Căci miturile antice rămîn un univers deschis și creatorii moderni pot găsi veșnic alte filoane de explorat, firește, în măsura în care știu să le caute. Al. Odobescu în basmul *Epimeteu și Pandora,* inspirat după prelucrările englezului G. W. Cox, urmărește numai firul anecdotic fără să realizeze sensul major al mitului. Povestirea este sfătoasă, cu elemente de oralitate populară. Demn de reținut ni se pare efortul scriitorului de a face cunoscut un mit de largă circulație, invitînd parcă la lecturarea adevăratelor opere scrise pe această temă. Poemul *Izgonirea lui Prometeu* de Al. Philippide ne reține atenția prin originalitate și prin certe calități artistice. Tudor Vianu îl apropia pe eroul lui Philippide de marii individualiști Zarathustra și Brand care „se refugiază în protest orgolios și se desolidarizează prin decepție de luptele mulțimilor contemporane“.[5] Revoltatul lui Philippide proferează blesteme la adresa atotputernicului Zeus și a omenirii ingrate, care n-a știut să beneficieze de prețiosul dar, și se aruncă în soare. Poemul cu rezonanțe simboliste are forță dramatică, un limbaj de adîncă frumusețe, rafinament și capacitate de emoționare. Ceea ce ne cîștigă în mod deosebit este finalul — acea încercare a revoltatului însingurat de a dispare în propriul său element — focul. Este în acest gest o recunoaștere

[5] Tudor Vianu, *Op. cit.*, p. 628.

a înfrîngerii dar și un sublim protest — refuzul lui Prometeu de a-și accepta destinul.

Desigur opera cea mai reprezentativă în literatura noastră, inspirată din mitul prometeic, este tragedia lui Victor Eftimiu.[6] Autorul a intuit temeritatea gestului său, precum și dificultățile care i se ridicau nu numai în confruntarea cu tragedia lui Eschil, dar și cu multitudinea de lucrări valoroase realizate de-a lungul veacurilor. După părerea noastră ceea ce reușește V. Eftimiu este în primul rînd crearea unei permanențe a mitului. Dramaturgul desfășurîndu-și acțiunea într-un timp nelimitat, vrea să demonstreze tocmai esența neperisabilă a eroului și a sacrificiului său, actualitatea lui. De aici însă și principala servitute a piesei, diluîndu-se prin extensie, într-o suită de tablouri dramatice care se refuză unității. Structura barocă, metamorfozele unor personaje, combinarea de mituri, aluziile la teme adiacente îngreunează desfășurarea acțiunii și încețoșează frumoasele intenții cuprinse în mesajul artistic. Piesa, scrisă în 1918, imediat după primul război mondial, se dorea ecoul marilor frămîntări sociale ale vremii. Așa după cum mărturisea autorul „în ea se răsfrîng preocupările de pace și progres, care își luau avînt pe unele fronturi și în spatele fronturilor, ura împotriva dictaturilor imperiale și imperialiste, Kaizer-ul, țarul, Habsburgul de la Viena".[7] Desigur aluziile la epocă nu au acuitatea trimiterilor sartriene la realitate. Dar ar fi cu totul inexact să afirmăm că ele rămîn pasive mulțumindu-se să rescrie, atît ca acțiune, cît mai ales ca semnificații, experiențe livrești anterioare. S-a spus că Prometeul lui Eftimiu mută acțiunea din Olimp pe pămînt, în aceasta constînd viziunea realistă a autorului, poziția lui inedită față de tratarea clasică a temei mitice. Cosmopeea cedează locul unei tragedii de cea mai clară factură terestră. Prezența oamenilor ar constitui un argument concret în definirea acțiunilor lui Prometeu. „Această prezență directă și uneori destul de activă, a omului, confruntarea directă a creației mitologice cu făptura concretă, reală, a umanității, reprezintă punctul cel mai înaintat, pe

---

[6] V. Eftimiu, *Prometeu*, tragedie în 5 acte în versuri, în *Teatru*, vol. I, E.P.L., Buc., 1962.

[7] Victor Eftimiu, *Prefață, Teatru*, ed. cit., p. 8.

linia realismului, al contribuției lui Victor Eftimiu la tema prometeică." [8] Subscriem la această teză cu amendamentul că totuși autorul nu-și realizează pe plan artistic, pînă la capăt intenția. Tributar unor influențe diverse, dintre care nu cea mai de neglijat este cea romantică, *Prometeul* lui Eftimiu merită a fi stimat pentru intenții și pentru netăgăduita frumusețe a multor pasaje, poetul fiind adesea acela care-l biruie pe dramaturg.

Începutul tragediei se desfășoară în cel mai dulce stil romantic. Prometeu ni se dezvăluie în obsesiile sale pentru speța umană, smuls dintr-o noapte de dragoste. Refuzîndu-se îmbrățișărilor nimfei Eromeni el visează la „...acele două ființe ciudate", ce păreau „o corcitură de monstru și zeiță". Intuim în atitudinea lui curiozitate și milă. Dar și nețărmurită dragoste pentru dezmoșteniții soartei, „aruncați de Zevs printre fiare". Se enunță astfel tema majoră — revolta împotriva unei ordini nefirești. Zevs — el e vinovatul! protestează eroul și se proclamă pe sine campion al dreptății. Versul capătă accente patetice, „mînia" e strigată cu emfază, întreg arsenalul romantic e scos din culisa istoriei literare pentru a întregi tabloul. Eftimiu folosește cu predilecție antiteza în zugrăvirea celor două planuri: Olimp — pămînt. E interesant de remarcat că în „civilizarea" oamenilor, înainte de a le oferi focul, Prometeu îi învață să rîdă.

O altă remarcă se referă la apariția pandantului feminin, a tovarășei de luptă și suferință, a eroinei. Autorul realizează un cuplu complementar, în sensul comuniunii de idei și aspirații. Cu Eromeni, Prometeu pune la cale să fure „scînteia" dătătoare de viață. Sîntem la o depărtare de ani lumină de tragedia antică. Acțiunea devine terestră amintind de *Hernani* sau *Hoții*. În tratarea personajelor Than și Li, Eftimiu apelează la metafore de corespondențe, focul fiind „șoimul fermecat ce doarme sus pe munte, întemnițat". În prezentarea troglodiților și în general a atmosferei terestre nu poate face abstracție de mitologia și vechile credințe populare românești. Însăși imaginea vizionară a viitorului îmbracă un veșmînt autohton. „Și lumea se umple de șoimi înflăcărați / Și mîine

---

[8] Radu Popescu, *Postfață*, *Teatru*, V. Eftimiu, vol. II, E.P.L., 1962, p. 457.

tot pămîntul va fi o horă mare / De focuri mari întinse din zare pînă-n zare."

Deci, Prometeul lui Eftimiu nu mai este revoltatul solitar, lîngă el apar cele două chipuri luminoase Themis, mama, amintind de Fecioara Maria și Eromeni, iubita credincioasă. La Eschil titanul se zbate într-un univers ostil, compătimit de Oceanide și de Apollo. Shelley introduce o prezență, nu numai emotivă, dar și activă, acționînd în numele unei conștiințe superioare, înconjurîndu-l pe erou. Eftimiu echilibrează și mai mult balanța celor două talere. Revolta lui Prometeu găsește ecou. Alături de el sînt și beneficiarii sacrificiului său care ajung la un început de spiritualitate. Mitul antic e dezvoltat și permanentizat. În accepțiunea autorul fiecare om are datoria să devină Prometeu. Iată acest mesaj de certă frumusețe morală, lecție de înaltă umanitate :

> Apropie de dînsul o ramură uscată
> Și vei vedea cum naște din ramură un pui
> De șoim, care va crește și el, la rîndul lui...
> Și fiecare creangă e-o pasăre măiastră...
> Să dați la toți vecinii din bogăția voastră...
> Și ei vor da la alții... și voi mereu să dați...
> Și lumea se va umple de șoimi înflăcărați.

În Olimp tonul e cel grotesc, personajul cel mai liber fiind bineînțeles Hefaistos. Tiranul Zevs e departe de măreția antică. Reducerea lui la scară omenească îl dezmoștenește de amplitudine, dar în același timp diminuează și temeritatea titanului căruia nu-i mai este dat să înfrunte un adversar de o forță covîrșitoare. Confruntarea Zevs-Prometeu nu mai este de anvergură. Ea se vulgarizează pînă la invective și îmbracă un pronunțat caracter politic, de luptă pentru putere. Desigur Prometeu are dreptate, el opune principiului de conducere oligarhic idealul lui de umanitate materializat într-o superbă utopie. Focul simbolizează puterea. Zmulgînd din mîinile tiranului fie și numai o părticică, o scînteie, Prometeu țintește în însăși temelia acestei forme de alcătuire. Cel mai reușit fragment al piesei, atît sub aspect literar cît și dramatic, ni se pare crucificarea lui Prometeu. Aici versul are plasticitate și forță de expresie emoțională, tabloul se încheagă unitar într-o frumoasă creștere dramatică.

S-a făcut deseori apropierea între acest moment și răstignirea lui Isus. Ideea împrumutată de la romantici (la Shelley Prometeu are viziunea torturilor sale intuind în imaginea tînărului „cu priviri resemnate, răstignit, pe cruce“ propria-i imagine) la Eftimiu este accentuată sau, mai bine zis, vizualizată. Finalul actului III aduce pe Themis și Eromeni, asemeni Fecioarei Maria și Mariei Magdalena, la picioarele jertfitului ca într-o pietà. Mitul prometeic se interferează cu miturile creștine. Continuarea dramei devine mai puțin interesantă. Eliberat, eroul se izbește de nerecunoștința făpturilor pentru care s-a sacrificat și care mimează acum grotesc ordinea lui Zevs. Această rezolvare tipic romantică se pare că nu l-a satisfăcut nici pe dramaturg. Eftimiu mai adaugă un act de o densitate redusă, un fel de epilog, în care încearcă crearea perspectivei de care aminteam, adică un final deschis. Preluat din generație în generație, Prometeu devine un simbol al binelui, al progresului în opoziție cu Hefaistos — Satan, principiul răului. Este o proiecție a personajelor în idei pe care o salutăm ca încercare inedită de rezolvare a unei teme mitice, dar o apreciem mai puțin ca rezolvare dramatică a tragediei. Tudor Vianu vedea în acest tablou o parafrazare a ispitei de pe munte. Dar Eftimiu refuză să intre în amănunte în legătură cu problemele religiei, Iehova, noul cîrmuitor în locul lui Zevs, rămîne în afara discuției. Mitul creștin este mai mult un suport al acțiunii și nu o componentă a problematicii. Amestecînd motivele mitice autorul și-a subminat structura dramei și și-a supus fantezia și capacitatea de creație unui tratament de Pat al lui Procust. Dealtfel ultimele două acte marchează o vizibilă scădere artistică, lipsindu-le dramatismul. Poate că Victor Eftimiu printr-o eliberare de teme impuse ar fi reușit să dea o dezvoltare artistică echivalentă acelui valoros final pe care sîntem datori să-l evidențiem :

> Mi-e drag și-acum omul — pricepi destinul meu,
> I-am dat ceva odată îi sînt dator mereu.

Sacrificiul prometeic este asemeni unei flăcări care arde veșnic împărțind lumină.

Citărn dintr-un articol al lui Al. Ivasiuc intitulat *Fundamentarea tragediei* (II) cîteva reflexii despre Oedip şi esenţa tragediei sale : „Nu moartea îl preocupă pe Oedip, ci rezultatele unei crime al cărei înţeles i s-a relevat după făptuirea ei". Şi mai departe : „eroul tragic devine astfel un mistificat al alienării, un duşman al concretului istoric, un iluzionist de înaltă principialitate, apărător — ca Antigona sau chiar ca Oedip — al unei ordini atinse de eroziunea timpului".[1] Autorul preia, mărturisit, o idee a lui Camus după care „momentul tragic apare atunci cînd o anumită ordine socială intră în conflict cu realitatea istorică, cu necesităţile fluctuale ale timpului". Întru totul de acord cu ideea, subliniem dezvoltarea ei limitativă asupra tragediei lui Oedip, potrivit căreia nu uciderea în sine îl tortura pe Oedip, ci paricidul, ca o reflectare a patriarhatului. Deloc neglijabile ni se par şi alte dimensiuni, dintre care am putea cita pasiunea sau vocaţia pentru adevăr a eroului şi trufia sa de a înfrunta destinul. În acest sens îl putem considera pe Oedip un nemulţumit faţă de condiţia sa, faţă de domnia arbitrariului, un precursor al existenţialiştilor.

Povestea nenorocirilor care se abat asupra lui Labdacos, cel ce se trăgea din neamul lui Cadmos, întemeietorul Thebei, şi al urmaşilor lui, i-a preocupat îndeaproape pe tragicii greci. Eschil, Sofocle şi Euripide au încrustat-o în capodopere nemuritoare creînd ceea ce Malanchton numea adevărate „genus grande". Ar fi hazardat să urmărim traiectoria motivelor mitice de la tragicii greci la *Le dieu Kurt* de Moravia, *Oedip*-ul lui Pasolini sau cel al lui Tewfik el-Hakim. Ne vom mulţumi să aruncăm o privire asupra regăsirii acestor motive în dramaturgia românească, axîndu-ne în special pe figura tragicului rege Oedip, iubitorul de adevăr.

Tot Victor Eftimiu se încumetă să reînvie în tragedia *Thebaida*[2] principalele evenimente legate de neamul labdacid : sfîrşitul lui Oedip, lupta fratricidă între Eteocle şi Po-

---

[1] Al. Ivasiuc, *Radicalitate şi valoare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 147.

[2] Victor Eftimiu, *Thebaida*, tragedie în 5 acte în versuri în *Teatru*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1962.

linice şi jertfa Antigonei. Încercarea prezintă numeroase riscuri, pe de o parte, avînd în vedere extraordinara bogăţie de fapte şi idei pe care autorul dorea să le înmănuncheze într-o singură operă, pe de alta narării oarecum impersonale a faptelor, cu mici variaţii faţă de tragediile anterioare, vizînd forma şi mai puţin fondul şi semnificaţiile. Autorul leagă subiectul mai multor tragedii antice numai printr-un „suivi" de timp şi o figură centrală — Antigona. Oedipus devine ca şi la Sofocle din damnat şi exilat un arbitru al situaţiei, în el rezidă acum forţa zeilor. Eftimiu a urmat îndeaproape modelul sofoclean, renunţînd însă la intervenţia lui Creon şi înlocuindu-l pe Thezeu cu Tirezias care îi aduce bătrînului rege pacea şi uitarea. Eteokles şi Polinikes sînt desenaţi în culori foarte diferite de cele ale eroilor eschilieni. Eschil realiza prin Eteocle un caracter puternic individualizat, un conducător conştient de răspunderea sa, călăuzit de sentimente înalte, luptînd fără nădejdea de a fi mîntuit, dar cu nădejdea de a-şi mîntui cetatea. Eteocle, nota Alice Voinescu, reprezintă „prima figură tragică în adevăratul şi netemporalul sens al cuvîntului. El luptă să-şi dobîndească libertatea esenţială : libertatea de a-şi împlini destinul"[3]. În *Thebaida* mobilul acţiunii celor doi fraţi îl constituie puterea, tronul disputat de individualităţi exacerbate, Eftimiu apropiindu-se astfel mai mult de tratarea lui Euripide din *Troienele*, a lui Racine din *Les frères ennemis* sau Alfieri din *Polinice*. Eteokles acţionează numai în numele trufiei şi al ambiţiei deşarte, tentaţia domniei ducîndu-l pînă la marginea cruzimii :

> Atotputernicia ! Vă spun la toţi pe faţă :
> Mă trag din regi, şi regii să fiu tiran mă-nvaţă !
> Vreau să domnesc în slavă, bogat, iubit, temut.

Acţiunile lui Eteokles şi Polinikes nemaifiind determinate de destin, ci doar de apriga dorinţă de cîrmuire, tragedia devine la Eftimiu tragedia puterii şi a violenţei. Silvio d'Amico interpreta *Cei şapte contra Thebei* drept „o cronică radiofonică". În adevăr, în pagini de rară expresivitate, crainicul relata lupta căpeteniilor duşmane, culminînd cu confruntarea dintre Eteocle şi Polinice şi tragicul lor sfîrşit. Anticii, conform

---

[3] Alice Voinescu, *Op. cit.*, p. 123.

*Poeticii* lui Aristotel, nu suportau omorurile sau cadavrele pe scenă. V. Eftimiu, în manieră romantică și scontînd pe un efect de impresionare, din păcate facil, aduce trupurile însîngerate ale celor doi care mor sub privirile spectatorilor. Antigona, „cea mai soră dintre surori", cum o numea Goethe, apare la Victor Eftimiu ca victimă lucidă și deliberată a tiraniei. Eroina lui Sofocle acționa în numele legilor nescrise, a legilor veșnice, dincolo de hotărîrile și arbitrul oamenilor, simbolizînd dragostea frățească și respectul pentru sentimentele omenești. În înfruntarea lui Creon, Hegel intuia lupta dintre instituția familiei și cea de stat, Antigona răzvrătindu-se pentru a apăra vechea credință, religia zeilor morții, în fața argumentelor civice ale lui Creon : „Știi tu că legea ta e bună și la zei ?" Antigona îi opune lui Creon un umanism luminos și o rară noblețe sufletească : „Eu m-am născut pentru a iubi, nu pentru a urî". Sentimentul religios puternic acționează ca o ananke, fatalitatea planează asupra neamului labdacid, dar hotărîrile eroilor sînt determinate și de propria lor voință, ca rezultat al reflecțiilor personale. „În lumina conștiinței spectatorilor apare mai ales omul și mai puțin divinitatea". [4]

La Eftimiu eroina acționează liber, din obligația morală față de fratele mort și din respectul pentru om :

> Nu m-am născut din ură, nici pentru ură, eu !
> Prin jertfă, pentru jertfă, și milă și iubire
> Mă îndîrjesc în ele și-a lor înfăptuire,
> Și-oricare-mpotrivire sînt gata s-o înfrunt !

Antigona își acceptă propria-i moarte ca o eliberare. Eftimiu dă tragediei o tentă de iubire, Hemon fiind cel care o ajută să-și îngroape fratele. Declarația de dragoste pe care i-o adresează, indirect, în fața întregii curți, rugîndu-l să-și tăinuiască fapta e una din paginile emoționante ale piesei. Aci Antigona amintește de cea a lui Anouilh — o făptură mică și fără apărare, dorind alintarea mamei și mîna ei caldă pe care să plîngă în voie. Ultimul act complică inutil acțiunea cu tabloul de coșmar al ciumaților, cadavrele descompuse, croncănitul corbilor și plînsetul mulțimii. Antigona, rămasă în

---

[4] Octav Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1963, p. 51, vol. I.

viață printr-un miracol, din hruba unde o aruncase Creon, prevestește viitorul strălucit al Athenei, cetatea primitoare a bătrînului Oedip. Piesei lui Victor Eftimiu îi lipsește o idee centrală în jurul căreia autorul să-și fi grupat și organizat materialul, reținînd numai acele pasaje și acțiuni care să o evidențieze, îi lipsește acea selectare din ansamblu a esenței care să corespundă unei alte viziuni, îmbogățită cu noi elemente sau interpretări. Căci a accentua, de pildă, caracterul luminos pătruns de umanism și noblețe sufletească al Antigonei, în antiteză cu despotul Creon sau a diminua rolul fatalității și sentimentul religios în favoarea voinței oamenilor, ca rezultat al reflecțiilor personale, sînt noi atitudini de înțelegere, dar nu și o originală operă după un motiv mitic.

Interpretarea pe care Radu Stanca o dă eroului sofoclean Oedip este cu totul inedită, noutatea izvorînd din accepțiunea modernă pe care o acordă tragicului. De cînd au răsunat, prin vocea lui Zarathustra, cuvintele lui Nietzsche „Dumnezeu e mort" se consideră că tragicul a dezertat din teatru. G. Steiner atribuie, și el, „moartea tragediei" și, implicit a tragicului, aceleiași dispariții a divinității.

Referindu-se la Oedip-ul creat de contemporani, Colette Astier constată că „subiectul cel mai tragic al antichității", cum îl numise Racine, a încetat să mai fie astfel deoarece și-a pierdut „tensiunea destinului", „grandoarea tragică și generalitatea mitică", eroul devenind un individ care se confruntă cu istoria. A încetat de a mai fi, cum spunea Hegel, „sculptură" pentru a deveni caracter. [5]

Față de opiniile curente despre „moartea tragediei" Radu Stanca afirmă tocmai resurecția ei, indicînd-o ca forma de teatru care corespunde cel mai bine contemporaneității. Evenimentele trăite de omenire în ultimele două decenii, crîncenele încleștări de forțe și spectacolul grandios desfășurat pe scena istoriei mondiale aduc cu acuitate tragedia pe prim plan. Dramele individuale nu mai interesează decît dacă sînt ale tuturora, dacă se pot umple cu semnificații sociale. „În tragedie, scrie eseistul, eroul este angajat total, actele lui sînt definitive, ele angajează un univers întreg. Eroul tragic

---

[5] Colette Astier, *Le mythe d'Oedipe*, Librairie Armand Colin, Paris, 1974. p. 91.

ne face *Complici*, pe cînd eroul dramatic ne face *Martori*." [6] Radu Stanca concepe eroul tragic în spirit contemporan, atribuindu-i două trăsături esențiale, luciditatea și maturitatea spirituală. Sînt și datele definitorii ale lui Oedip, eroul dramei în trei acte *Oedip salvat*, scrisă în 1947.

Dramaturgul imaginează o situație posibilă a lui Oedip care în drumul lui spre Kolonos este supus unor noi încercări din partea zeilor necruțători. Piesa pornește de la un punct maxim de tensiune dramatică : Oedip întovărășit de Antigona caută de zile întregi o urmă care să-i îndrepte spre Kolonos. Dar în pustietatea ce-i înconjoară totul este zadarnic : „Zadarnică nădejdea de a dobîndi uitarea. Zadarnică rîvna de a scăpa de păienjenișul blestemului. Zadarnică orice căutare a drumului spre Kolonos". Și Oedip, biet „călător rătăcit de drumul ce-l purta spre mîntuire, rege fără mormînt, fugar fără odihnă", înalță ochii spre cer într-o invocare dramatică adresată celor puternici. Și ca o ultimă încercare a destinului, zeii hotărăsc să-i aducă pacea, dar cu ce preț ! Va afla drumul spre Kolonos numai dacă va ucide un om în drum spre Theba. Iar ca supremă sfidare zeii fac să se întîlnească, în pustietatea unde nu ajunge nimeni niciodată, doi oameni — bătrînul Oedip „dornicul de uitare" și tînărul Eumet „dornicul de fericire", unul căutînd uitarea la Kolonos, altul fericirea la Theba. Amîndoi vor pieri sau vor accede limanul dorit numai ucigînd. Omul este pus în fața unei forțe cu o putere inexorabilă care-i refuză împlinirea. Zeii vor să-l aducă pe Oedip pradă pieirii și păcatului. Dar fatalitatea, „asemeni forțelor oarbe ale naturii, poate fi utilizată spre bine sau spre rău, și Oedip demonstrează cu firească simplitate că rețeaua morții se poate transforma în rețeaua vieții". [7]

Eroul tragic modern, scria eseistul Radu Stanca, nu mai poate fi considerat o victimă a destinului implacabil, puterea lui stă în „luciditate" și „conștiința de sine". Eroul acționează nu fiindcă ar fi silit de destin, ci pentru că e liber, conștient de forța creatoare a minții lui. „Cothurnul vechiului erou tragic" e înlocuit „cu treapta spirituală pe care acesta o urcă doritor de a înfrunta forțele dușmănoase ce-i stau în

---

[6] Radu Stanca, *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității*, *Tribuna*, 5 ianuarie 1967.

[7] Virgil Nemoianu, *Curajul lui Radu Stanca*, *Familia*, 11, 1971.

față". Accentul se deplasează de la divin la uman, de la determinismul misterios la cel rațional. Oedip face parte din categoria acelor eroi dominați de luciditate și absolut, călăuziți de conștiința de sine în lupta pentru împlinire, pentru adevăr, împotriva mistificării și minciunii. Oedip este un „clarvăzător" și aceasta îi conferă mîndria învingătorului. El înțelege încă înainte de a se fi pronunțat oracolul că prețul cerut de zei „e un lucru nevoit de oameni". Iar în fața deciziei inumane ridică refuzul hotărît al omului care are curajul să spună NU unei fapte care anulează condiția de om. Oedip se salvează prin voință și rațiune, descoperind adevărul prin om și pentru om : „Un om, un simplu om a fost de-ajuns ca să mă desfacă din încleștarea în care mă prinseseră zeii. Sînt liber. Zeii își mușcă neputincioși pumnii văzîndu-mă neatîrnat de ajutorul lor". Radu Stanca își manifestă deplina încredere în om, în cinstea și demnitatea lui. Este esențializată aici filozofia poporului nostru, cu viziunea sa armonioasă asupra lumii, cu încrederea în sistemul unor valori durabile.

Piesa pare o replică dată malentendu-ului camusian. Antigona și Eumet nu se înțeleg fiindcă refuză să comunice între ei ascunzîndu-și cu grijă gîndurile : „Stăm amîndoi, unul în fața celuilalt. De ce nu mă întrebi nimic ? De ce nu-mi spui nimic despre tine ? Vreau să-ți fiu într-adevăr de folos. De ce nu te folosești de mine ? Cum îți pot sta într-ajutor, dacă nu mi te destăinui ?" — o întreabă Eumet pe Antigona. Dar interogația lui nu capătă răspuns. Oedip se salvează pe sine și salvează umanitatea, deoarece crede în capacitatea oamenilor de a se înțelege, de a colabora, de a se solidariza reciproc. Într-o frumoasă metaforă Oedip și Eumet vor porni, primul spre Kolonos, al doilea spre Theba, mergînd fiecare pe urmele lăsate de pașii celuilalt : „Călcînd unul pe urmele celuilalt, vom ajunge fiecare acolo unde rîvnim. Drumul meu te va ajuta să-l găsești pe-al tău, iar al tău mi-l va arăta pe-al meu. Truda unuia va fi de folos celuilalt. Vom merge unul pe drumul făcut de celălalt ; făcut cu strădanie, cu istovire, cu rîvnă."

*Oedip salvat* [8], piesă de idei, de intensă vibrație poetică

---

[8] Radu Stanca, *Oedip salvat*, dramă în 2 acte, în vol. *Teatru*, E.P.L., Buc., 1968.

transmite un puternic mesaj umanist. În lupta dintre bine și rău, în drumul chinuitor spre adevăr Oedip este călăuzit de „flacăra prometeică", care frînge voința zeilor. Eroul lui Radu Stanca devine un titan, acolo unde vechiul Oedip a încetat să mai fie — în drum spre Kolonos. Dacă pasiunea pentru adevăr îi dezvăluia tînărului Oedip groaznica față a lucrurilor, făptuite de el fără să știe, aceeași pasiune pentru adevăr îl salvează acum prin încrederea nelimitată în noblețea și puterea ființei umane.

Piesa, cu numeroase situații dramatice autentice, cu un limbaj poetic sobru și auster, nu are însă suficient dramatism, tensiunea scade spre final, forța de elaborare a dramaturgului pare că se risipește prea devreme. Dar, așa cum sublinia N. Carandino, „gravitatea temei", „înaltele probleme de metafizică, de theodicee și morală din care își hrănește substanța dramatică"[9] o înscriu printre lucrările notabile ale dramaturgiei noastre.

Pe plan muzical Oedip și-a găsit o deplină realizare în tragedia lirică în patru acte compusă de George Enescu pe libretul lui Edmond Fleg.[10] Lucrarea impresionează prin suflul unei gîndiri moderne care înlocuiește forța divinității prin puterea creatoare a omului. Întîlnirea, într-o adversitate măreață, a Omului și Sfinxului, și răspunsul pe care Oedip îl dă înfricoșătorului monstru sintetizează ideea esențială a tragediei : „Și acum, răspunde-mi Oedip, / de te-ncumeți : / în uriașul univers, / pitic prin soarta lui, / să-mi spui pe cineva, / sau să numești ceva / să fie mai mare decît chiar soarta !"

Răspunsul lui Oedip răsună ca un cîntec de slavă închinat Omului : „Omul ! Omul ! Omul ! e mai tare decît chiar ursita". Este momentul cel mai dramatic și după cum mărturisește compozitorul i-a solicitat un efort deosebit : „...era nevoie, ca grație muzicii să merg dincolo de ceea ce cuvintele puteau să sugereze, trebuia să creez o stare de tensiune aproape insuportabilă. Sfinxul își simte sfîrșitul aproape și țipă ca o pasăre de noapte pîndită de vînător. A trebuit să

---

[9] N. Carandino, *Cronica spectacolelor din București*, *Steaua*, 1, 1970.

[10] *Oedip*, tragedie lirică în patru acte, libretul Edmond Fleg, prefață Mihail Jora, București, 1964.

inventez strigătul ei, să-mi imaginez inimaginabilul". [11]

Oedip-ul lui George Enescu nu mai este un învins, ci un învingător, el dă socoteală de faptele sale nu zeilor, ci propriei sale conştiinţe. Finalul, mult mai optimist decît la Sofocle, ni-l prezintă îndrumînd paşii lui Tezeu, în pădurile sacre ale Colonei, unde-şi va găsi suprema linişte : „Ai mei ochi se deschid pentru calea cea din urmă, / eu, cel călăuzit, eu azi călăuzesc". Ca în poezia populară, moartea apare ca o întoarcere firească în natură, în circuitul neîntrerupt al vieţii. Catharsis-ul oedipian aminteşte de seninătatea ciobanului mioritic : „Mă veţi afla printre flori, / prin ierburi şi printre iederi". Iar epilogul este o adevărată odă a bucuriei : „Fiţi fericiţi oameni, voi izvoare de primăvară". George Enescu, fără a sărăci patetismul răscolitor al lui Oedip, ni l-a prezentat la dimensiunile OMULUI cu majusculă : „Din Oedip-ul meu n-am vrut să fac un Dumnezeu, ci o fiinţă de carne, ca tine şi ca mine. Şi dacă anumite accente pe care i le-am dat au emoţionat pe anumiţi oameni, e — cred eu — pentru că aceştia au recunoscut în drama lui un ecou frăţesc". [12] Igor Stravinsky în oratoriul *Oedip Rex* învăluia libretul lui Jean Cocteau (tradus în latineşte de Jean Danielou) într-o poezie primitivă şi hieratică, cu elemente amintind melosul tibetan şi altaic. Originalitatea tragediei lirice enesciene constă în caracterul ei profund românesc. Flautul evocă nu numai vechiul Aulos, „dar şi vechea civilizaţie păstorească traco-elenă" [13], fluierul ciobănesc, largile fraze doinite, impresionantul bocet din tabloul ciumei sînt ale spaţiului mioritic. Nicolae Iorga a intuit apartenenţele româneşti ale capodoperei enesciene : acea solemnitate moldovenească şi duioşie caracteristică neamului nostru, acea strămoşească măsură care sînt „ale noastre, în adevăr ale noastre, chiar dacă străinii nu pot simţi de unde vin". Aici trebuie căutată originalitatea şi puterea dramatică a unei opere care poate susţine comparaţia cu culmile artei lirice.

---

[11] B. Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955, p. 146.

[12] *Ibidem*, p. 141.

[13] N. Mărgineanu, *Enescu*, în *Sub semnul omeniei*, E.P.L., 1969, p. 237.

## c) ATRIZII ȘI TENTAȚIA HYBRIS-ULUI

În 1939, deci la 15 ani după *Thebaida*, Victor Eftimiu realiza o altă tragedie inspirată de astă dată din legenda lui Atreu — *Atrizii.*[1] Materialul principal utilizat l-au constituit primele două părți din celebra *Orestie* a lui Eschil, alături de *Electra* lui Sofocle, *Electra, Troienele, Ifigenia în Aulis și Elena* de Euripide. Urmînd firul cunoscut al evenimentelor de la sosirea victorioasă a lui Agamemnon pînă la moartea Clitemnestrei și a lui Egist și la remușcările lui Oreste, Eftimiu își propune să privească personajele într-o lumină nouă, mai apropiată de psihologia modernă, să le redimensioneze pe noi date și noi raporturi. Zeci de detalii și amănunte întretaie acțiunea, uneori în folosul ideii urmărite, alteori complicînd inutil faptele. Ca și în cazul *Thebaidei*, Eftimiu încearcă să-și centreze acțiunea pe un protagonist fără însă să reușească, faptele diluîndu-se, personajele nemaifiind consecvente cu ele însele, surprinzînd prin schematism. Desigur în piesă își face loc o serie de idei juste, interpretările date sînt în spiritul înțelegerii contemporane. Răpirea frumoasei Elena de către Paris nu mai e decît un simplu pretext. Adevăratele cauze ale războiului troian, de natură economică, sînt arătate de Than: „Sîntem prea mulți pe-o stîncă săracă, n-avem grîu / Și vite prea puține, și Troia e bogată! / Pîndeam de mult prilejul și iată-l, dintr-o dată! / La Troia e belșugul..." Se precizează astfel de la început caracterul de agresiune, de cotropire al războiului troian, conturîndu-se datele fundamentale ale personajelor. Agamemnon nu mai apare în „maturitatea sa sufletească", în „plinătatea conștiinței sale, capabilă de actul liber"[2], ci este mai degrabă un erou fără eroism, dominat de sentimente și impulsuri. Pe Egistos îl trimite departe de Mikena fiindcă intuiește în el un posibil rival la dragostea Kasandrei. Își sacrifică fiica, pe Ifigenia, nu în numele unei înalte îndatoriri, ci numai din „trufie nebună" și din dorința de a nu pierde o pradă bogată. Hybris-ul puterii domină orice alt sentiment. Nimic din măreția simplă, din gravitatea și înalta responsabilitate a personajului eschilian. Clitemnestra apare însă mult umanizată. E

---

[1] Victor Eftimiu, *Atrizii*, în *Teatru*, vol. I, E.P.L., 1962.
[2] Alice Voinescu, *Op. cit.*, p. 224.

în primul rînd mamă și din dragoste pentru copii e gata să renunțe la domnie, dobîndind frumusețe morală :

> Sînt mamă, Agamemnon, sînt mai presus de zei !

Pentru ea Olimpul este „sterp", zeii sînt absenți, omul singur își făurește „destine". Nu va crede nici o clipă în miraculoasa răpire de pe altar a Ifigeniei. Personajele ies astfel din ordinea divină pentru a intra în ordinea umană. Jertfa Ifigeniei nu o mai cer zeii ci proorocul Kalkas pentru a răzbuna ofensa adusă cu ani în urmă de ușuratecul Agamemnon, fiicei sale Chryseis. Clitemnestra e hotărîtă să-și uite trecutul de umilință, cei zece ani în care a fost părăsită și, acum, cînd se întoarce stăpînul, să i se supună credincioasă. La fel ca și eroina lui Alfieri nu plănuiește de la început crima. Clitemnestra antică se considera „instrument al unei drepte răzbunări". Clitemnestra lui Victor Eftimiu acționează nu ca soție înșelată sau regină jignită de prezența amantei căreia i se dau onorurile unei frunți încoronate. Hotărîrea crimei e luată numai cînd mama trebuie să pedepsească pe ucigașul fiicei sale. Dacă afecțiunea maternă salvează personajul de schematism dîndu-i substanță dramatică, schimbarea bruscă din actele finale îl sărăcește și-l unilateralizează. Satisfacția cu care privește decăderea socială a fiicei sale Electra sau bucuria sadică cu care primește moartea lui Oreste contravin evoluției anterioare a personajului.

Electra nu acționează nici ea în numele justiției sau al dreptății morale, ci mai mult din ură și gelozie, autorul făcînd din Clitemnestra rivala neștiutoare a fiicei sale la dragostea mincinoasă a lui Egistos. Electra se comportă ca o femeie înșelată în iubire și răzbunarea ei capătă o tentă personală, îmbracă o altă haină a hybris-ului. Din păcate nici unul din cele două sentimente, dragostea filială și dragostea femeii, nu sînt suficient analizate, personajul alunecînd pe panta patologicului. Ca și O'Neill, Victor Eftimiu face din Electra „un caz", dar pe cînd eroina o'neilliană este un personaj cu trăsături „în curs de a fi descoperite într-o regiune psihică embrionară, unde se pătrunde pe cale treptată, prin indicații sugestive și aluzive" [3], Electra lui Victor Eftimiu se

---

[3] Edgar Papu, *Ideea de Reluare în veacul nostru*, *Secolul 20*, 10, 11, 12, 1971.

descoperă de la început, neoferind nici evoluție caracterologică, nici interes dramatic.

Oreste ni se pare personajul care de la modelul eschilian la cel sartrian, de pildă, a cunoscut cele mai diverse interpretări. Mobilitatea psihologică a figurilor antice readuse în atmosfera zilelor noastre a fost observată de Käte Hamburger[4], care, în mod dialectic, constata menținerea opoziției, dar și a unității dintre constanța unor situații tragice umane, exprimate prin subiect, și varietatea atitudinii personajelor, opoziție care dă impresia de unitate în varietate. La antici Oreste era prezentat ca un personaj mai slab, mai nehotărît, dominat de personalitatea puternică a Electrei. Modalitatea o întîlnim și la Racine în *Andromaca*, Goethe în *Ifigenia în Taurida*, Hofmannsthal în *Electra*. La O'Neill, Orin Mannon, suferind de complexul lui Oedip, îl ucide pe amantul mamei sale, nu atît din dorința de a răzbuna moartea lui Agamemnon, cît din gelozie, eroul prăbușindu-se tragic sub povara eredității maladive. Giraudoux face din Oreste un adolescent superb, plin de vise, predestinat să se bucure de dragoste, de viață. Șovăiala lui nu se naște din teamă, ci din dorința de a-și trăi tinerețea, iar frumusețea lui rezidă în aspirația spre absolut. Pentru Sartre, Oreste devine un erou al libertății, actul alegerii îl face din deplina conștiință a puterii sale. Eroul lui Victor Eftimiu se apropie întrucîtva de cel sartrian acționînd nu sub imperiul lui Apollo, ci determinat de hotărîrea sa, de sfatul lui Pilade și de îndemnul Electrei. Oreste constată întîi nenorocirile abătute asupra neamului său, apoi pedepsește. Finalul ne prezintă un personaj din galeria o'neilliană, torturat de ideea „neamului ciumat", aruncînd întreaga vină asupra sîngelui și blestemului strămoșesc. Celelalte personaje sînt lipsite de interes. Kasandra e un megafon al nenorocirilor, Elena o mondenă fără scrupule, Egistos un înșelător și un tiran. Deși prezent doar în cîteva scene, figura Plugarului se impune prin demnitate, înțelepciune, curaj și generozitate. Tragedia lui Victor Eftimiu, mai curînd o dramă a iubirii înșelate, deși dorește să aducă o

---

[4] Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre, Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1962, p. 23, 24.

nouă viziune în interpretarea acelui „genus grande", rămîne sub nivelul lucrărilor anterioare. În 1939, la premiera piesei, M. Sebastian sublinia, pe bună dreptate, caracterul retoric, ostentativ, abundența de „flamuri, stindarde, pumnale, otrăvuri, țipete, un întreg arsenal de atrocități și splendori" în maniera tot atît de „răsunătorilor Atrizi ai lui Alex. Dumas — père".[5]

În fragmentele dramatice *Oreste, Electra și cititorul din 1960*[6], Alice Voinescu ne propune, în maniera dialogurilor lui Platon, un inedit mod de a releva esența umană a cîtorva din eroii atrizi, prezentați într-o triplă ipostază : a cunoașterii și definirii din perspectiva propriului eu, din cea a unor dramaturgi de excepție ca Eschil, Sofocle, Euripide, Goethe sau a înțelegerii contemporane. Punctele de vedere expuse se completează armonios sau se resping, determinînd reliefarea sau estomparea unor noi fațete ale eroilor amintiți. Eseuri filozofice dialogate, fără a se încadra rigorilor genului dramatic, rețin atenția prin discursul logic al argumentării, acuitatea observației, finețea analizei psihologice.

Eroul tragic, prototipul omului adevărat, parcurge drumul ascendent al conștiinței de la interogația lui Oreste, ca prim element al eu-lui responsabil, la acțiunea lucidă a lui Oedip sau a Electrei. Rostul fiului lui Agamemnon a fost să înfățișeze vremii sale și poate tuturor vremurilor „că omul nu poate ieși din dilema în care îl pune dubla sa natură, decît prin curajul de a făptui, iar pe urmă de a suferi...". Iar fiica lui Agamemnon a avut menirea „să țină trează conștiința mulțimii". Pentru Alice Voinescu, Electra devine simbolul dreptății, țipătul ei se transformă „în cîntec", care „nu mai cheamă spre răzbunare, cheamă spre Libertate !"

Pe Nicolae Iorga l-a interesat, din personajele colaterale atrizilor, figura Casandrei. Preferința nu este lipsită de temei. Casandra ni se pare a fi unul din personajele cele mai tragice, în înțelesul accepțiunii moderne. Dacă Agamemnon se prăbușește în culmea gloriei sale, dar fără să-și fi cunoscut destinul, dacă Oedip îl cunoaște, dar crede că poate lupta și i se poate împotrivi, Casandra știe de la început că orice

---

[5] M. Sebastian, *Teatrul Național : „Atrizii", de V. Eftimiu*, în vol. *Intîlniri cu teatrul*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 197.

[6] Alice Voinescu, *Oreste, Electra și cititorul din 1960*, în *Manuscriptum*, nr. 3, 1974, anul V.

încercare este zadarnică. Troia va cădea, neamul lui Priam se va stinge, iar ea va fi ucisă de Clitemnestra. Casandra merge la întîlnirea cu destinul, fără putința de a întreprinde nimic. Treaptă cu treaptă urcă spre moarte, pe un drum fără întoarcere.

Eroina lui Iorga apare într-o nouă ipostază față de modelul antic. Ea încalcă ordinea firească a lucrurilor, dorind să afle ceea ce puterilor omenești nu le este permis. Hybris-ul o face să dobîndească îngrozitorul dar al prezicerilor, viața devenindu-i un veșnic chin. Sub surîsul candid al lui Paris sau frumusețea tulburătoare a Elenei descoperă zăbranicul negru al viitorului. În zadar încearcă să se sustragă funestului dar de a cunoaște tainele de nepătruns ale firii, nimic n-o mai poate salva. Nici dragostea pentru Alkidamos, nici claustrarea în tainițele unde nu pătrund raza soarelui sau geana luminii. Este o damnată care sfîrșește prin a fi considerată de toți o biată nebună. Fericiții troieni rămîn nepăsători la strigătul ei de moarte care sfîșie ca o prevestire noaptea : „...Treziți-vă troieni, / Osînda vi-i aproape..." [7] Dacă Don Quijote se războia cu morile de vînt ale propriei sale închipuiri, Casandra trăiește cu ochii deschiși dezastrul apropiat. Între ea și troieni nu mai e posibilă nici o comunicare, limbajul pare că și-a anulat propriile funcțiuni. Atunci cînd prezicerile devin certitudini e prea tîrziu. Și eroina va pune capăt suferințelor aruncîndu-se în flăcări. Nicolae Iorga proiectează, în final, drama individului și drama neamului întreg, într-o simbioză cu valențe tragice. Este impresionant crescendo-ul de la teama vagă, la spaimă și apoi la împlinirea dezastrului. Ca și în celelalte drame de inspirație antică : *Răzbunarea pămîntului, Moartea lui Asur, Sîngele lui Minos* [8] și aci soarta oamenilor pare determinată de bunul plac al unor forțe oculte — zeii vechi ai pămîntului, în dispută cu cei noi ai cerului, dispun printr-un joc al hazardului de viața muritorilor. Destinul, un dat inexorabil, din afara voinței umane, trimite ca în filozofia stoică la resemnare și pasivi-

---

[7] N. Iorga, *Casandra*, piesă în 5 acte „Cuvîntul", Vălenii de Munte, 1931.

[8] N. Iorga, *Moartea lui Asur*, dramă în 5 acte, Ed. Teatrului Național, București, 1934 ; *Sîngele lui Minos*, dramă în 5 acte, Vălenii de Munte. 1935 ; *Răzbunarea pămîntului*, tragedie antică în trei acte, Vălenii de Munte, 1938.

tate. Dar pe cînd dramele citate sînt interesante doar prin concepția lor poetică, „făcînd punte între lirismul eminescian și cel blagian“ [9], *Casandra* ni se pare izbutită și din punct de vedere dramatic. Scrisă sub semnul clasicismului, piesa manifestă preferința pentru construcțiile clare, formulările esențiale, replica densă, stilul sobru, direct, neînflorit de mlădieri metaforice. Eroina lui N. Iorga își termină drumul acolo unde eroina antică abia îl începea — la asediul cetății lui Priam. Cunoscînd șirul nenorocirilor care o așteaptă, Casandra rupe lanțul vieții, eliberîndu-se în moarte. În puterea alegerii stă forța gestului ei.

Și Dimitrie Cuclin se oprește asupra mitului Atrizilor, în calitate de compozitor și libretist, în spectacolul tragic în două părți *Agamemnon* [10], realizat în 1922. Autorul explica în prefața lucrării preferința pentru piesa lui Eschil și posibilitatea realizării unei tensiuni sporite, fiecare personaj reliefînd diferite ipostaze ale tragicului : „sforțările de conștiință ale reginei ucigașe, Klytaimnestra“, „imposibilitatea materială a Corului — de bătrîni — senatori — și a poporului de a împiedica crima, deși certitudinea apropiatei ei săvîrșiri se afirmă din ce în ce“, „măreața liniște a principalei victime, Agamemnon, în clocotul surd al vulcanului pe cale de a izbucni“. Inedit ni se pare modul în care autorul raportează întreaga acțiune la un personaj care domină spectacolul — Corul poporului. El îndeplinește funcția de comentator, de sfătuitor, de complice sau opozant, dînd relief și culoare dialogului, unitate tragediei. Poporul apare ca depozitarul virtuții și al luminii împotriva tiraniei și întunericului, ca simbol al triumfului binelui. Dealtfel, compozitorul mărturisea că a transcris muzical „aspirațiile latente ale poporului nostru“. [11] Poporul opune ucigașei Klytaimnestra, mîndră de fapta sa sîngeroasă, spiritul echității și al umanității, iar tiranului Egistos, dominat de hybris-ul puterii, forța maselor care nu suportă asuprirea : „Poporul te va smulge de pe urcușul slavei“. D. Cuclin deplasează accentul mitului pe un

---

[9] I. Negoițescu, *N. Iorga*, *Argeș*, 12, 1970.

[10] D. Cuclin, *Agamemnon*, Spectacol tragic în două părți. Text după Aischylos și muzică... Libret cu 67 citațiuni muzicale, Buc., 1944.

[11] Vasile Tomescu, *Drumul creator al lui D. Cuclin*, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., București, 1956, p. 37.

personaj de o factură nouă — poporul ca element principal al luptei împotriva tiraniei. Este, credem, principalul merit al compoziției sale.

## d) ALCESTA ŞI PUTEREA IUBIRII

În deceniul al treilea a debutat un tînăr scriitor format în spiritul aticismului, dar cu numeroase deschideri spre zorii culturii moderne. Este vorba de Dan Botta — poet, eseist şi dramaturg de certă valoare. Om de gust şi temeinică pregătire, prin tumultul inspirației, este un romantic ce își caută refugiul în armoniile perfecțiunii eline. Antichitatea a fost marea sa iubire. Atena l-a fascinat. Ei îi dedică o splendidă mărturie de credință: „Tu din chaosul meu faci o cîntare. Tu mă redai mie fără preget. Tu mă înveți să fiu eu". [1]

În adevăr poetul, eseistul şi dramaturgul se regăseşte pe sine mai ales în acele pagini în care reînvie aroma miturilor. Pentru el lumea devine reală cînd își relevă structurile profunde, atunci cînd, sublinia Mircea Eliade, „ochiul minții începea să desprindă, înapoia aparențelor, imaginile eterne, figurile mitice" [2]. „Ridicarea la izvoare", „permanența mitului", „integrarea omului în univers", „corespondența între om şi lume", viziunea cosmică, panteismul sînt idei care l-au preocupat cu consecvență pe scriitor. Interesat constant de preistorie, coboară la „obîrşiile thracice ale neamului" românesc și încearcă să descopere rădăcinile miturilor fundamentale autohtone. „Pantheismul concepției thracice străbate pînă în fundurile ei, ca o lumină de miracol, poezia noastră populară". Piesele sale, fie că e vorba de *Deliana*, *Soarele și luna* sau *Alkestis* se înscriu în aceeaşi arie de preferință — trimițînd spre izvorul autohton al mitului „thracic" sau spre cel elin. „Zeul mitului", după expresia lui Hölderlin, a fost tema predilectă a lui Dan Botta. Viziunea sa asupra Eladei va fi însă mai apropiată de aceea a neoclasicismului german al lui Herder, Goethe, Schiller, a lui Winckelmann din *Istoria artei antice* delimitată în cadrele „simplității nobile și mă-

---

[1] Dan Botta, *Limite*, în *Scrieri*, vol. IV, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 59.

[2] M. Eliade, *Dan Botta*, în *Op. cit.*, vol. IV, p. 406.

reției calme". Cîntăreț al marilor sentimente, vibrînd în fața frumuseții și a gesturilor de înaltă noblețe, scrie în 1939 drama *Alkestis.*[3] Figura purei Alcesta, care prin sublimul sacrificiu impresionase atît de puternic încît, scria Platon în *Banchetul*, zeii au încuviințat întoarcerea ei din Hades pe pămînt, găsise în Euripide un poet de o mare forță tragică. Dacă Hesiod accentuase elementul etic, insistînd asupra ospitalității lui Admet, iar Frinicos asupra elementelor burlești, Euripide va fi cîștigat de puterea de sacrificiu a Alcestei.

Ca și „cel mai tragic dintre tragicii greci", Dan Botta este interesat, în primul rînd, de actul liber consimțit al Alcestei. Eroina își alege singură soarta, jertfa de bunăvoie în schimbul vieții celui iubit îi conferă grandoare tragică. Inedită apare noua lumină pe care o proiectează asupra lui Admetos. La Euripide regele din Phera este un erou neeroic, trezind simpatii, compasiuni dar și rezerve. Simpatie pentru tinerețea, frumusețea și ospitalitatea sa, compasiune pentru nenorocirile cumplite abătute asupra casei sale. Rezerve pentru lipsa de voință și egoismul exacerbat, pentru duritatea față de părinți. Admet se definește astfel ca un caracter mediocru, un fel de „grand segnieur", cum îl aprecia Louis Meredier, cu calități dar și cu defecte. Și la Dan Botta, Admetos este prezentat în plinătatea tinereții și frumuseții sale fizice, dar fără asprimile eroului antic. Viața are pentru el același mare preț, se zbate cu aceeași înverșunare, fără însă a-i jigni pe cei ce nu vor să renunțe în favoarea sa : „...Totuși cum să ceri / Părinților tăi viață, cînd tu însuți / Ești viața lor...". Iar cînd gîndurile i se învălmășesc și e gata să-și admonesteze părinții, se retrage înfiorat : „Nebune vorbe. Nici nu știu / Cum mi-au venit pe buze, tată". Pentru Admetos nimic nu egalează iubirea față de Alkestis. În clipa în care, fără șovăire, se ridică alb răspunsul ei : „Dar bine, Rege, eu / Vreau eu !", viața nu mai are nici un rost pentru el : „Ce pot să fac cu zilele vieții ? / Cu zilele și nopțile vieții ?" Asemenea eroilor romantici, Admetos vrea să-și găsească sfîrșitul pe mormîntul ființei dragi. Dealtfel, întreaga coloratură a piesei e romantică, scenele sînt construite antitetic. Arborii despletiți de vînt, spălați de picăturile de ploaie

---

[3] Dan Botta, *Alkestis*, dramă în 2 acte, în *Scrieri*, vol. II, E.P.L., Buc., 1968.

şi negrul de smoală al cerului fără stele lasă locul unei nopţi feerice, cu pulberea argintată a lunii, în adiere de dulce şoaptă şi murmur de izvoare. Scenei procesului funerar purtînd catafalcul reginei Alkestis, într-o atmosferă de adîncă tristeţe, îi urmează cea grotescă a cortegiului zeului Pan în „clinchetul unor mari desfătări". Pe acelaşi contrast alb-negru se decupează şi chipurile protagoniştilor. Admetos trăieşte în apele tulburi ale neliniştii, toată fiinţa lui e zguduită de zbucium şi aşteptare. Îngerul morţii îşi apleacă aripa întunecată asupra lui. Alkestis involtă „ca un crin la marginea genunei", „e luminoasă ca şi aerul", „iubirea ei scîntee ca un chivot" iar făptura ei aduce armonie şi pace: „Ciutele îşi simt puii în pîntece, / Cîntecul privighetorilor e ca un fum, / Coarnele de cerb se luminează". Romantic e şi modul în care Botta sugerează viziunea de coşmar a paraliticului, orbului şi ologului, în maniera tablourilor lui Bruegel. Se accentuează astfel una din ideile majore ale piesei — viaţa nu se poate cumpăra cu nici un preţ. Viaţa înseamnă darul cel mai scump din lume. „O veşnicie vom petrece sub pămînt, / în schimb, viaţa-i scurtă, dar ce dulce e!", spunea Pheres acum mii de ani. „Cred, fiul meu, căci dulce e lumina / Pe care ne-o dau zeii", va afirma peste veacuri şi omonimul său.

Drama lui Dan Botta reprezintă un imn închinat puterii dragostei, vieţii dar şi morţii. Dacă la Euripide dragostea semnifica triumful vieţii, la Dan Botta, în sensul „concepţiei thracice", „moartea e purtătoare de har", „sufletul palpită liberat în sferele albe ale bucuriei". Alkestis şi Admetos se vor uni în moarte, acolo va spune Persephoneea, e „măsura iubirii". Admetos o urmează pe Alkestis în lumea tăinuită a umbrelor, unde sufletele îşi păstrează „partea lor de eternitate".[4] Dramă de concepţie, cu profunde meditaţii asupra sensului vieţii şi morţii, oferă mitului o nouă viziune în concordanţă cu sentimentul cosmic al morţii la vechii traci. Piesa lui Euripide putea fi considerată o dramă satirică datorită intervenţiilor burleşti ale lui Heracles, satiră pe jumătate serioasă, tragedie pe jumătate comică. Şi drama lui Dan Botta include elemente groteşti prin secvenţele Străinului (Pan) şi ale şerbilor, secvenţe care sparg însă cadrul limbajului poetic

---

[4] Dan Botta, *Frumosul românesc*, în *Scrieri*, vol. IV, p. 70.

şi nu mai concordă cu atmosfera generală a piesei şi mai ales cu finalul ei.

Piesa oscilează între clasicism prin migala şlefuirii cuvîntului, vigoare, echilibru şi armonii formale, şi între romantism prin preferinţa pentru culoare, fond sonor, atmosfera şi limbajul antitetic. Dealtfel romantismul şi clasicismul sînt cele două mari modalităţi către care se îndreaptă preferinţa eseistului Botta: „Romantism şi clasicism, nota el, constituie dialectica lumii, ritmul devenirii intelectuale. Istoria spiritului uman e istoria litigiului etern al acestor forme." [5] Dramaturgul este atent la exprimarea îngrijită a limbajului, la puterea de expresivitate a cuvîntului: „Ca şi vălul miraculos al zînei Maya, cuvintele aştern peste lume o adiere fantastică". [6] Dar, precizează poetul, arta cuvîntului nu trebuie ruptă de sensul ideii urmărite „ca şi în graiul îngerilor evocat de Swedenborg, cuvintele se identifică ideii". [7] Dramaturgul alternează versul cu proza, comentariul shakespearean al corului cu metrul popular românesc. Numeroase versuri sînt concepute în ritmul poeziei populare: „Închinare-aş frunţilor / Palide ale munţilor, / Închinare-aş pietrelor, / Apelor sirepelor, / Vîntului, genunilor, / Asprei flori a lumilor". Pasajele lirice ale corului creează momentele cele mai reuşite dînd o coloratură mai mult lirică decît dramatică unei piese de certă valoare ideatică şi frumuseţe poetică.

### e) IFIGENIA ŞI JERTFA CREATOARE

Prelucrarea unui motiv mitic se face atît în funcţie de determinismul exterior, epoca căreia îi aparţine scriitorul, cît şi cel interior, subiectiv, universul afectiv şi sensibilitatea sa creatoare. „Artistul împrumută din mediul social ideile, sentimentele, aspiraţiile unei epoci pe care le traduce apoi concret în opera de artă", „în raport cu propriile lui date sufleteşti". [1]

---

[5] Dan Botta, *Teme romantice*, în *Scrieri*, vol. IV, p. 144.

[6] Dan Botta, *Virtutea cuvintelor*, vol. IV, p. 112—116.

[7] *Ibidem*.

[1] Mircea Mancaş, *Condiţionarea psihologică a artei*, Bucureşti, Ed. Casei Şcoalelor, 1940, p. 177.

Astfel, motivul mitic al Ifigeniei a generat în timp capodopere purtînd semnătura lui Racine, Goethe, Mircea Eliade.

Conştient de faptul că spectatorilor vremii sale li s-ar fi părut „absurdă şi prea de necrezut“ substituirea unei căprioare Ifigeniei, în plus intrigat şi de faptul că ar fi putut să moară o ființă atît de virtuoasă, Racine dă viață Eriphiliei. Natură bipolară, prin vehemența pasiunii şi orgoliu, aparține secolului al XVII-lea francez, iar prin ideea de destin şi concepția fatalității universului antic. Se conciliază astfel drepturile acestui „bun simț“ al logicii carteziene cu cel al mitologiei. Eriphilie a fost, şi foarte exact, înțeleasă şi de Lucien Goldmann şi de Roland Barthes drept cel mai tragic personaj racinian şi, prin urmare, cel mai apropiat de modelul teatrului grec. Deposedată de nume, neam, glorie, iubeşte fără speranță pe ucigaşul familiei şi distrugătorul Lesbosului şi moare pentru dragostea ei. Achile nu mai are ferocitatea mitologică, grandoarea sălbatecă sau simplitatea primitivă din *Iliada*, ci este prototipul acelui „honnet homme“ sau „galant homme“ caracteristic secolului.

Pe Olimpianul de la Weimar, îndrăgostit de idealul clasic al lumii eline, cu sufletul „îmbătat de lumină“, în urma călătoriei în Italia, l-a atras un alt episod al Ifigeniei. Atmosfera de calm, seninătate, deplină unitate a individului cu natura, concepția etică legată de ridicarea morală a omului stau la baza *Elegiilor romane* şi a celei mai armonioase şi proporționate din piesele sale *Iphigenie auf Tauris*. Din mitul eroinei euripidiene, aflată sub semnul destinului, Goethe realizează o dramă izvorîtă din superioritatea ființei umane, a acelui suflet frumos „Schöne seele“ care îi este atît de propriu. Divinitatea devine însăşi sufletul omului, eroina se salvează prin singura armă pe care o posedă — „crenguța gingaşă a rugăminții“ şi puterea de a rosti adevărul. Vicleşugului antic i se opune respingerea violenței, încrederea în adevăr a unei făpturi modelate după complexa personalitate goetheană, născută parcă „pentru a servi de exemplu universului“. [2]

Tăcută şi tristă, îndurerată de sfîrşitul neamului ei, supusa preoteasă a zeiței Arthemis refuză orice posibil dialog

---

[2] Goethe, *Théâtre complet*, Introduction par André Gide, Traduction de G. de Nerval, Bibliothèque de la Pleiade, 1958, p. XI.

cu cei doi prizonieri pe care indiferentă îi trimite la moarte. Imposibilitatea comunicării, a înțelegerii și a cunoașterii, declanșează ironia tragică a schiței dramatice într-un act *Ifigenia în Tauris* [3] de Paul Everac. Malentendu-ul camusian creează o nouă ipostază tragică. Nu zeii hotărăsc destinul ci hazardul care face ca neștiutoarea Ifigenia să curme viața fratelui ei, în momentul cînd dobîndește libertatea și fericită pleacă spre Hellada pentru a-l găsi. Victimă a jocului nefast al întîmplării, dar și a indiferenței față de semeni și soarta lor, Ifigenia vibrează de iubire pentru pămîntul țării și de afecțiune pentru Oreste, într-o patetică mărturisire : „Lasă-mă să alerg către Hellada să-l îmbrățișez pe fratele meu și pămîntul elen. Nu mă mai ține aici lîngă un altar pe care l-am urît fiindcă el e izvodul nefericirii mele. Să mă duc, să mai sărut o dată pietrele palatului nostru și curtea în care mă jucam fiind copil."

*Ifigenia* lui Mircea Eliade [4] constituie cea mai interesantă piesă românească din categoria producțiilor dramatice inspirate din mitologia antică. Și aceasta nu datorită calităților ei teatrale ca atare. Confruntată cu scena și-a dovedit lacunele de construcție, impunîndu-se însă prin efortul salutar al autorului de a altoi străvechea legendă pe un trunchi de gîndire și simțire autohton. Este un imperativ pe care nu l-au înțeles atîția scriitori care au îmbrățișat tema mitică, în formule originale lipsite de originalitate, schimbînd doar acțiunea sau caracterele personajelor în date neesențiale. Iar în absența harului tragic al marilor titani Eschil, Sofocle, Euripide, rezultatul a fost de cele mai multe ori un hibrid.

Mircea Eliade intuiește o modalitate posibilă de apropiere de tema mitică antică, trecînd-o prin două filtre : acela al spiritualității românești și bineînțeles prin propria sensibilitate artistică, prin modul său individual de gîndire și reflectare. Istoricul religiilor nu alege fortuit mitul jertfei Ifigeniei ca subiect al dramei sale. El pornește de la o consonanță între două mitologii, proprie dealtfel și altor popoare, de la un uni-

---

[3] Paul Everac, *Ifigenia în Tauris*, schiță tragică în 15 scene, în vol. *Urme pe zăpadă*, Ed. Eminescu, București, 1971.

[4] Mircea Eliade, *Ifigenia*, piesă în trei acte — 5 tablouri, în *Manuscriptum*, nr. 1/1974.

versal valabil, în cazul tratării mitului jertfei, ideea sacrificiului creator și în același timp necesar, de neînlăturat.

Ceea ce este propriu și original se datorează nu atît realizării în sine ci viziunii de ansamblu, care conferă operei o nouă dimensiune. Este, în același timp, și o preluare modernă a mitului pentru că eroii își depășesc de fapt timpul și modul de gîndire, faptele și țesătura mitică fiind supuse unor judecăți severe care amintesc raționalismul cartezian și existențialismul secolului nostru. Eliade găsește corespondențe mitului antic cu două creații avînd la bază mituri autohtone — Miorița și Meșterul Manole, iar calchierea de universuri spirituale pare să evidențieze o origine comună, un nucleu universal. Și de această dată filozoful și hermeneutul miturilor trece pe primul plan depășindu-l pe literat, pentru că în *Ifigenia* ideea expusă mai sus apare enunțată demonstrativ, riscînd să ducă la o anumită uscăciune a limbajului și, în ultimă instanță, la tezism. Să ne amintim de minunatele construcții dramatice ale lui Camil Petrescu minate în bună măsură de obsesia cea mai dragă scriitorului : aceea de a demonstra o idee cu o meticulozitate și argumentație aproape științifică, polemizînd, îndeobște, cu un punct de vedere străin. Din această sete de a arăta, Mircea Eliade o pune pe Ifigenia să rostească laitmotivul Mioriței, identificarea universurilor spirituale mergînd, după părerea noastră, prea departe. Căci limbajul și structura poetică, sensibilitatea și semnele incifrate, simbolurile sînt entități proprii ale eposului fiecărui popor. Luceferii sînt făclii la nunta-moarte a ciobanului mioritic, dar numai la a lui, iar foșnetul brazilor-nuntași nu are cum să se audă pe crestele stîncoase ale Eladei. Indrăznim să afirmăm că în setea acestei demonstrații Mircea Eliade a luat spiritul dar și litera.

Fără a schimba prea mult intriga lui Euripide (acțiunea e simplificată : Oreste nu mai e prezent, relația Achile — Clitemnestra este ușor modificată, apar două noi personaje — Ulise, din necesitatea unei confruntări mai dramatice, și Chrysis, confidenta Ifigeniei, un comentator și sfătuitor delicat, în genul corului antic), *Ifigenia* scriitorului român încearcă să prezinte mai acuzat sîmburele de adevăr al legendei. Astfel cucerirea Troiei, Canaanul rîvnit de greci, se impune de la primele scene ca adevăratul țel al expediției, ră-

pirea prea frumoasei Elena şi spălarea onoarei soţului ultragiat fiind doar pretextul războiului. În timp ce în tabăra căpeteniilor aburii parfumaţi ai minciunii mai dăinuie, în rîndurile oştirii a pierit orice disimulare. Era desigur şi o necesitate de construcţie deoarece Ifigenia trebuia să se jertfească pentru binele obştei — sensul major al ideii sacrificiului la Mircea Eliade, sacrificiu pe care ea îl acceptă numai după înţelegerea înaltului comandament moral pe care îl implică. Din păcate soldaţii — sclavii, pandant al corului din teatrul antic, portparleurii oamenilor de rînd, apar ca o masă amorfă, nediferenţiată (dorinţă exprimată manifest de autor), acţionînd numai mînaţi de interese şi reacţii primare, o mostră a spiritului gregar : „Pe rug ! Pe rug !", se vor ridica vocile neîndurătoare, „Ca să scăpăm noi".

Dintre personaje, Agamemnon ni se pare figura cea mai realizată a piesei pentru că el participă implicit şi implicat la jertfă, aşa cum Manole, zidind-o pe Ana în baladă, se autozideşte. Zbuciumul şi tribulaţiile lui poartă pecetea autenticităţii şi a unui dramatism tulburător. Scena implorării zeilor pentru dezlănţuirea forţelor naturii care să oprească corabia Ifigeniei de a se apropia de Aulis, asemănătoare celei din baladă, este o admirabilă confruntare a omului cu propriul destin. O meditaţie poetică de un tragism sfîşietor, încheiată cu acel „CUI SĂ MĂ ROG" — strigăt de neputinţă şi durere al unei singurătăţi care-şi realizează condiţia de naufragiat pe o insulă pustie : LUMEA. Dar ea implică şi o înţelegere pe plan superior — eliberarea de sub tutela unor divinităţi protectoare, cărora le soliciţi sprijin, îngenunchind într-o veşnică dependenţă de serv. În sfîrşit, acea sclipire în beznă, descifrarea sensului jertfei, clipa în care în sufletul îndurerat al tatălui umanitatea învinge individul şi el se împacă cu sine şi cu soarta : „Cuvine-se să ne bucurăm cu toţii într-o asemenea zi !"

Iphigenia, personajul central al piesei, pare mai puţin izbutit, cu toată strădania autorului de a-l învălui într-o aură de mister. E mai mult un profil vag de intuiţii, pendulînd între setea de viaţă şi moarte, între Eros şi Thanatos, două sentimente care parcă se confundă pentru ea. Îşi aşteaptă nunta ca „o desăvîrşire", dar o teamă cumplită pune stăpînire pe sufletul ei :„Dulce e să vezi lumina zilei ! Frumos e să-ţi

împlinești viața născînd prunci... dar e atît de cumplit să pleci cu mult înainte de vreme, să cobori în pămînt, să te-nghită noaptea, să te-mbrățișeze umbrele!" Iphigenia lui Eliade are de la început presèntimentul sfîrșitului. Și chipul iubitului îi este cunoscut înainte de a-l fi văzut : ca un zburător i se arată în vis, cu ochii lui care „ard ca două văpăi nestinse", cu fruntea luminată de un luceafăr, cu „mîini palide și pași sprinteni de căprioară speriată".

În intenția autorului, credem, Iphigenia a vrut să simbolizeze dragostea, o ființă plămădită din văluri ezoterice și angoase existențiale. Desăvîrșirea prin iubire și acceptarea conștientă a jertfei îi definesc portretul moral. „Nunta" ei este nu moartea, ci risipirea în sufletele și visele oamenilor. Poate pentru a-i învăța să fie mai buni. Măreția jertfei pentru colectivitate îi conferă serenitatea tragică de la sfîrșitul piesei, serenitatea în fața morții a ostașului dac și a păstorului mioritic. De data aceasta Mircea Eliade a găsit cea mai fericită corespondență cu lumea spirituală a mitului românesc și, în același timp, și expresia cuvenită artistică.

Finalul, de o solemnitate austeră, are gravitate și grandoare tragică. Peste frămîntarea eroilor se așterne calmul marilor decizii. Cadrul cu virtuți simbolice participă activ la acțiune. Devine semn. Vijelia, fundalul sonor al piesei, însoțind zbuciumul protagoniștilor, se liniștește, vîntul își strunește dezlănțuirea și adie peste împietrirea din suflete.

Autorul a ambiționat să dea mitului jertfei un sens mai atotcuprinzător decît Blaga în *Meșterul Manole*. Există o replică, care revine obsesiv ca un ecou al acestei temerități, în lamentația din final a Ifigeniei : „Și nici nu voi fi zidită la temelia unei mărețe clădiri, ca s-o însuflețesc și să-i dau viață. (...) Sufletul meu nu va rămîne închis între zidurile unui palat, ca într-un trup de piatră. Sufletul meu nu va face să dureze nici o clădire înălțată de mîna omenească — pentru că nici trupul meu nu va zace jertfit la nici o temelie de piatră și var (...). Priviți! Mormîntul meu nu va fi pe pămînt. Sufletul Iphigeniei va face să izbîndească și să dureze altceva, cu mult mai prețios, din altă lume!" Ceea ce a reușit este, desigur, să apropie mitul de contemporaneitate și mai ales să-l definească într-o arie mai largă de umanism social.

Piesa evidențiază un model posibil de abordare dintr-un unghi inedit a temelor mitice și în același timp o încercare de a circumscrie valori literare și de gîndire românești într-o permanență spirituală universală.

## 2. MOTIVE BIBLICE ÎN TRANSPUNEREA DRAMATICĂ

### a) NOE ȘI IDEEA REGENERĂRII LUMII

Creștinismul a respins miturile antice considerîndu-le ficțiuni fără valoare, născute din ignoranță, le-a convertit în noi reprezentări sau le-a înlocuit cu propriile mituri. Dogmatica creștină, elaborată după redactarea evangheliilor (sec. II—III) și sinodul de la Niceea, așează în locul idolilor păgîni noii idoli. Orice religie, scrie Karl Marx, este creația omului: „OMUL CREEAZĂ RELIGIA nu religia îl creează pe om". [1]

Creștinismul preia numeroase mituri păgîne, zeii antici supraviețuiesc Evului Mediu sub altă haină și alt aspect. Se constată similitudini între învierea lui Isus și învierea zeilor vegetației Osiris, Tomuz-Marduk, Attis, Mithra, între taina împărtășaniei prin sîngele Mîntuitorului și purificarea prin trupul și sîngele țapului zoomorficat în zeul Dionysos. Sf. Gheorghe este aidoma egipteanului Horus care se luptă cu crocodilul și-l răpune, Moise, Ilie sau Petru săvîrșesc minuni ca și Mithra. Religia creștină continuă seria religiilor de mistere, fiind cea mai tînără dintre ele și, ca atare, moștenitoarea lor legală.[2] Ea își va constitui propriul Panteon — raiul ceresc și iadul populat de sfinți, îngeri și demoni.

Teatrul medieval, în formele sale consacrate — drama liturgică, miracole și mistere, va trata cu totală libertate o mare diversitate de teme și procedee: „Scolastică, mitologie, istorie romană, literatură profană și sacră, Virgiliu și Habacuc". [3] În tiparele tragediei antice sînt transpuse subiecte

---

[1] Marx-Engels, *Despre religie*, Ed. Politică, Ed. a II-a, București, 1960, p. 37.

[2] Paul Bălă, Octavian Chețan, *Mitul creștin*, Ed. Enciclopedică Rom., București, 1972, p. 108.

[3] Lucien Dubech, *Histoire générale illustrée du Théâtre*, Tom. II, Lib. de France, Paris, p. 68.

creştine — Fecioara Maria, din poemul dramatic bizantin *Christos paschon* (Christos suferind), îşi plînge durerea în versuri amintind de eroina lui Eschil, Attosa, sau de cea a lui Euripide, Hecuba. Mulţimea piaţetelor şi a catedralelor care asista la reprezentaţii era cucerită nu de calităţile literare ale acestor texte, în care nu putea fi vorba nici de construcţie dramatică, nici de psihologii sau caractere, ci de fastuozitatea montării. Mansioanele franceze, pageanturile engleze, estradele germane constituiau cadrul unor spectacole extrem de bogate, cu maşinării complicate, cu decoruri şi costume viu colorate, cu o acţiune trepidantă care antrena, prin participare, întreaga comunitate. Fenomen complex de cultură, teatrul medieval a ilustrat cu mijloace proprii mentalităţi şi stări de spirit, a îmbrăţişat un larg caracter popular şi a turnat forme de viaţă în tipare religioase. Cu o libertate totală faţă de regulile teatrului antic, s-a folosit de modelele acestuia, i-a preluat miturile, pe care le-a diseminat în vasta şi inegala sa creaţie insuflîndu-le noi semnificaţii din perspectiva creştină.

De-a lungul secolelor teatrul şi literatura de inspiraţie mitică creştină şi-au avut apărători devotaţi, începînd cu admirabilul *Ierusalim eliberat* al lui Tasso, tragediile sau povestirile epice ale lui Garnier, Montchrestien, du Bartas, apologiile teoretice ale lui Vauquelin de la Fresnaye sau de Saint-Sorlin Desmarets. După cearta de două secole a „anticilor" cu „modernii", *Geniul creştinismului* de Chateaubriand va certifica superioritatea religiei creştine, prin subiectele ei mai adecvate artei şi prin morala proprie creării unui val de pasiune, necunoscute anticilor. *Iliadei* îi e opusă Biblia, izvor infinit mai bogat decît tradiţia greco-latină, prin simplitate, vechime, imagini poetice.[4] În termeni aproape identici va pune problema şi Ion Pillat atunci cînd considera că motivele cele mai tragice ale antichităţii sau epocii moderne, Oedip, Ifigenia, Fedra, Faust, Hamlet pălesc pe lîngă cel al lui Isus — „transcendent şi totuşi atît de apropiat de noi".[5]

Biblia îi apărea lui Goethe ca „o carte veşnic vie, activă", de o candoare inimitabilă prin naivitatea şi poezia simbolu-

---

[4] Philippe van Tieghen, *Marile doctrine literare în Franţa*, Ed. Univers, Buc., 1972, p. 183.

[5] Ion Pillat, *Tradiţie şi literatură*, Casa Şcoalelor, 1943, p. 291.

rilor sale. O carte care trebuie receptată nu dogmatic și fantezist, ci prin prisma FUNDAMENTELOR EI UMANE, renunțîndu-se la practicile mistificatoare și la sistemele de prejudecăți. În acest sens Engels așeza Biblia alături de cărțile populare germane, care-l ajutau pe țăran sau meseriaș „să-și limpezească simțul moral, să-l facă conștient de puterea, de dreptul, de libertatea sa, să-i trezească curajul și patriotismul". „Prin traducerea Bibliei, Luther a pus în mîna mișcării plebee o armă puternică (...). Țăranii întrebuințaseră această armă în toate direcțiile : împotriva principilor, a nobilimii, a popilor."[6]

Dacă *Iliada* și *Odiseea* sînt axate pe valori estetice, Vechiul și Noul Testament conțin în schimb universuri eticoncentrice. Hegel a intuit cu profunzime această deosebire atunci cînd făcea distincția între „religia frumuseții" (eline) și „religia sublimității" (iudaice). Receptarea poetică a Bibliei urmărește, subliniază Ion Ianoși, extragerea unor învățăminte filozofico-morale care sînt ale vieții înfățișate, ale unui om pămîntean pe care l-au pus la grea încercare îndoieli și eșecuri, suferință și moarte, războaie și exterminări.[7] Povestirile ei înțelepte, privite în lumina semnificațiilor etico-morale, ca metafore despre om și condiția umană, constituie unul din importantele momente ale culturii universale cu o bogată iradiere artistică. De la Rousseau, Chateaubriand și Vigny, de la Palestrina, Bach, Mozart și Händel, arta modernă s-a pătruns de imensa bogăție în aspecte și nuanțe, a miturilor creștine „privite în adînca lor semnificație umană".[8]

Nici literaturii noastre dramatice nu i-au fost străine miturile biblice pe care, în cele mai reprezentative creații, le-a preluat într-o modalitate proprie autohtonizîndu-le și actualizîndu-le. Exemplul îl oferea arta populară a meșterilor iconari, elementele de viață încorporate conferind o nouă dimensiune umană și emoțională. Sfîntul Ilie se înalță la cer într-o căruță tipic țărănească. În primplanul unei icoane apare Adam arînd, în alta Eva toarce. Un păstor cu cușmă cîntă din fluier, la nașterea lui Isus, alții poartă șube mițoase și glugi

---

[6] F. Engels, *Războiul țărănesc german*, în Marx-Engels, *Despre religie*, Ed. Politică, București, 1960, p. 100.

[7] Ion Ianoși, *Religie, mit, artă*, *Viața românească*, 11, 1973.

[8] Mircea Mancaș, *Opinii estetice și literare*, Casa Școalelor, 1943, p. 50.

specifice Țării Făgărașului. Maria are la gît o salbă de galbeni, Sfîntul Toader împrumută chipul lui Mihai Viteazul. Motivele florale se revarsă într-o paletă cromatică impresionantă amintind scoarțele oltenești, vasele de lut sau stîlpii caselor și porților maramureșene și gorjene. Creștinismul nostru a fost nu atît o teologie creștină, ci o morală creștină, o etică despre bine și rău, drept și nedrept, despre adevăr și neadevăr, despre omenie — legea noastră strămoșească. Înțelese doar în această lumină, a valorilor etern umane, ne va interesa și transsubstanțierea poetică a cîtorva mituri biblice în dramaturgia românească.

Motivul biblic cu cea mai largă răspîndire pe toate meridianele lumii este cel al diluviului. Potopul, fenomen localizat cu 13—11 milenii în urmă, s-a reflectat, aproape fără excepție în toate miturile, schema lui fiind în esență aceeași : nemulțumirea zeilor provocată de purtarea oamenilor și hotărîrea de a-i distruge, prin foc, apă, zăpadă, pentru a crea, prin selecție, o altă umanitate mai bună. Mitul capătă o semnificație morală, de regenerare a lumii, potopul reprezentînd sfîrșit de ciclu, dar și începutul unei ere noi. Cu finalitate identică acționează focul în mitologia egipteană, zăpezile iernii Fimbul în cea scandinavă, apa pluvială în *Biblie*, apa clocotită în *Coran*, smoala lichefiată în *Popol Vuh (Cartea poporului* la populația maya), fulgerele în mitologia chineză.[9] Fie că eroul se cheamă Uta-Napistim în *Epopeea* lui Ghilgameș, Mann în legendele Asiei minore, Cox-cox la vechii mexicani, Deukalion în mitologia elină sau biblicul Noe în Geneză, el este întotdeauna alesul, cel care prin virtuțile lui morale este prevenit de zei pentru a-și construi arca salvatoare. „Doar Noah a aflat bunăvoința în ochii lui Yahweh." „Intră cu toți cei din casa ta în arcă, pentru că numai pe tine te-am văzut drept înaintea mea, în vîrsta aceasta."

Ne aflăm „în fața unui motiv central"[10], care a devenit motiv poetic al marilor epopei indiene *Mahabharata*, al legendei grecești despre Déukalion și Pirrha, al *Eddei* irlandeze, al Genezei. De fiecare dată mitul a fost integrat unei

---

[9] Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, Ed. Științifică și enciclopedică, Buc., 1978, p. 297.

[10] Ion Biberi, *Poezia, mod de existență*, EPL, 1968, p. 99.

concepţii eticoreligioase, proprie fiecărui popor, politeistă la sumerieni, dualistă la perşi, monoteistă la evrei. În mitologia poporului român potopului i se asociază, conform principiului maniheic, atît figura lui Dumnezeu cît şi cea a dracului. Erezia, de origine bogumilică, este o moştenire din mitologia iraniană, asimilată de creştinism. Tonului grav din Biblie îi ia locul, în legendele noastre, umorul sfătos, popular : dracul se salvează de apele potopului, ajutat de Raveca, care sfătuită de el nu se urcă pe corabie decît după ce Noe, văzînd cît este de încăpăţînată, îi zice cu năduf „hai, drace, şi suie-te odată !"[11]

În aceeaşi manieră tratează şi Lucian Blaga mitul potopului în piesa *Arca lui Noe.*[12] Subiectul pe care i-l oferea legenda din *Povestea lumii de demult* a lui Tudor Pamfile i s-a părut un excelent pretext pentru a realiza un „mister" teatral, cu condiţia îmbogăţirii lui : „Legenda, ca un arbore, trebuie să-şi alcătuiască o coroană mare şi deasă, care să miroasă a frunză verde".[13] Acţiunea şi-o plasează într-un sat mitic, căruia i-a dat, după propria-i expresie, o aureolă „cum poate niciodată n-am făcut-o şi nu o voi mai face".[14] Este un sat de munte etern şi arhaic, „situat în preistorie", pulsînd în ritmuri ancestrale. Satul se integrează în destinul cosmic, omul trăieşte în supremă intimitate cu totul iar faptele şi întîmplările lui se prelungesc „într-o imaginaţie mitică permanent disponibilă". Avem de-a face nu cu satul real, ci cu cel imaginar, atemporal, sustras determinărilor social-istorice, cu SATUL IDEE. Satul idee se consideră „centrul lumii"[15] şi în numele acestui cosmocentrism toate întîmplările sale sînt şi ale lumii şi invers. În acest sens Noe devine însuşi simbolul omenirii. „Mărturiseşte păcatele casei, bădiţă Noe, îl sfătuieşte Moşul, c-atunci mărturiseşti păcatele satu-

---

[11] Marcel Olinescu, *Mitologie românească,* Casa Şcoalelor, 1944, p. 157.

[12] Lucian Blaga, *Arca lui Noe,* piesă în patru acte, Ed. Dacia Traiană, Sibiu, 1944.

[13] Lucian Blaga, *Arca lui Noe,* fragment de jurnal, *Gazeta literară,* 6 iulie 1967.

[14] Lucian Blaga, *Scrisoare către M. Livadă,* în *Corespondenţa lui L. Blaga, Rev. de istorie şi teorie literară* 1, 1969.

[15] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc,* în *Isvoade,* Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 39—40.

lui ! Mărturisește toate păcatele satului, c-atunci mărturisești păcatele pămîntului."

Noe, alesul, e un morar de treabă, muncitor și cinstit, cu suflet curat ca de copil, de o candoare și naivitate rară. Lui i-s dragi toate viețuitoarele — și șoarecii, și liliecii, pe care-i îngăduie să se hrănească din făina morii. Și lui i se arată Moșul. Ca în mitologia populară, Dumnezeu apare sub înfățișarea unui țăran „foarte bătrîn", cu opinci roase și peticite, cu cioareci de lînă și „cu pieptar înflorit bătrînește". Moșul sosește însoțit de „un măgăruș alb, cu desagă în spinare" și i se adresează țărănește „Sănătate, bădiță, Noe" ! Replicile lui învăluie personajul într-o taină care se lasă cu încetul descoperită. Moșul vine „de-aici și de mai departe", zilele nimeni nu i le-a numărat, „nimic nu îi e ascuns", „aude și frunzele codrului, cîte se mișcă spre miază-noapte și spre miază-zi". Venirea Lui e determinată de starea apocaliptică, de sfîrșit de lume, de „coadă a veacului" în care lucrurile și-au ieșit din matcă : „Muierile trăiesc cu ăla, vacile alăptează șerpi, se dărîmă vetrele, se-nveninează fîntînile, fiii biciuiesc mormintele mumelor". „Copiii sînt uciși în pîntece", „oamenii se omoară la răscruce". Prin apelul la magie, Blaga sporește misterul și realizează o atmosferă de coșmar, Simion biciuește mormîntul „pînă cînd se aude un geamăt surd din pămînt". Magice sînt și furcile cu care copiii vor să-l înțepe pe Necuratul și mai ales toaca — simbolul așezării liturgice a universului, în concepția creștină. Prin ea Dumnezeu ține rînduiala vieții : „Toaca e cale rostită în pași și menire prefăcută în cîntec. Ea nu îngăduie împotrivire și nici răzmeriță deșartă".

Miracolul descoperirii adevăratei identități a Moșului are la bază o credință folclorică — cea a pămîntului străveziu, pe care filozoful Blaga o interpretează „sofianic" —, pămîntul odinioară translucid a fost întunecat de către Dumnezeu ca să nu se vadă trupul lui Abel ucis de Cain. Puritatea Moșului are darul de a da pămîntului pe care calcă calitatea inițială, credința folclorică înțeleasă filozofic își păstrează intactă valoarea poetică.[16] „Se făcuse pămîntul străveziu, limepde

---

[16] I. Oprișan, *Lucian Blaga și transsubstanțierea estetică a culturii populare*, în vol. *Izvoare folclorice și creație originală*, Ed. Acad. R. S. R., Buc., 1970.

ca apa de munte, unde sta — iar cînd Moșul a ieșit din moară, deveni la fel și drumul, că zăream în adînc! Se făcuse lumina străvezie, sub opincile sale!" îi mărturisește Noe Anei. Moșul, odată descoperit, Noe primește să ia pe umerii lui sarcina de a salva „sămînța vieții", nu înainte de a cere milă pentru neamul lui. Și Moșul e gata să ierte. El este prezentat nu intransigent și intolerant ca în Biblie, ci uman și înțelegător, ca în concepția populară, dispus chiar să renunțe, dacă Noe va găsi în toată lumea șapte oameni cumsecade, ba, ca un negustor de treabă, lasă la șase, la cinci, la trei. Dar lucrul e greu și atunci Noe purcede să construiască Arca „zămislire nouă în pîntecele lumii". Și Nefîrtate seamănă cu un țăran „cam de vîrsta lui Noe", deci mult mai tînăr decît Moșul, mai activ, de aceea relele sînt mult mai numeroase decît cele bune, și împărăția lumii devine tot mai mult împărăția Celui fără pereche. Lui Nefîrtate i-a căzut cu drag portul împestrițat și mai ales catrințele încît „stă ascuns în muieriște ca ursul în zmeuret". Scena întîlnirii cu Moșul e aidoma aceleia dintre doi țărani sfătoși dar și iscoditori, Moșul obosit și cu o durere surdă, reumatică, nici nu-i de mirare, doar sîntem în ajunul unei ploi „cum n-a mai fost", pare că-l recunoaște pe Nefîrtate doar atunci cînd acesta i se adresează direct cu „Fîrtate-Moșule". Discuția molcomă și firească mustește însă de gînduri și întrebări nemărturisite. Asemenea mitologiei populare, în piesa lui Blaga, Dumnezeu și dracul conlucrează la facerea lumii. Nefîrtate e „umbra Moșului" și îl secondează atît în procesul Genezei cît și în actul „regenerării" : „Nu ți se pare, fîrtate-Moșule, că ființele despărțite în două, în bărbat și în femeie, au ieșit dintr-un gînd greșit chiar de la început? Pentru lumea nouă, la a cărei zidire purcezi, ar fi poate cu cale să îndrepți neajunsul și să mai pui la încercare și alte izvoade". Se resimte în această „ispită schismatică" a lui Fîrtate-Nefîrtate un ecou al dualismului bogumilic, preluat în eresuri, într-o modalitate care se abate de la doctrina bisericească.

Blaga atribuie personajelor sale semnificații neîntîlnite în folclor : Dumnezeu, întruchipare a forțelor vieții, este stăpînul „fabricii de leagăne", Diavolul, forță a morții, este cel al „fabricii de sicrie". Noe și Ana reeditează într-un anumit fel povestea lui Adam și a Evei : „Un veleat ia sfîrșit, altul începe. Sîntem aleși, tu și eu, și cei doi ai noștri, să fim înce-

putul unui neam omenesc! Ca Adam și Eva!". Țăran de munte cinstit, pentru care munca este țelul suprem al vieții, Noe are o trăsătură fundamentală — omenia. Și Moșul, și Ana, și Nefîrtate văd în el puritatea și candoarea unui copil mare și drept. Lui îi este dată cunoașterea divinității, o cunoaștere liniștitoare și calmă. Marele Anonim nu-i mai opune „cenzura transcendentă", ca neliniștitului Manole. Dealtfel și Manole și Noe trec prin aceeași dramă a cunoașterii și a creației, o cunoaștere paradisiacă la Noe, o cunoaștere luciferică la Manole. Noe construiește arca, sămînță a vieții noi, Manole înalță biserica, dar pe cînd suflul divin cuprinde sufletul lui Noe, cel al lui Manole rămîne prins în neliniștea și frămîntările artistului de geniu. Ana este o Evă înainte de păcat, dar și o Evă gata să guste din fructul oprit numai pentru a-și apăra „raiul" ei casnic, liniștea familiei și rosturile firești ale vieții. „Copiii îi sînt mai aproape decît cerul" și fugara trecere a Moșului, care i-a scos bărbatul din cumpăna obișnuită a faptelor, o miră: „Ce s-a întîmplat cu tine, Noe? te-au scuipat, cînd erai copil, spaimele de la răscruce, de-ai rămas cu mintea-n muguri? Sau te-a deochiat pădurea astăzi de dimineață, cînd ai măsurat din ochi puterea stejarilor?" Năduful îi umple sufletul fiindcă Noe s-a însurat cu tăinuirea, s-a făcut gureș ca miezul nopții și i „s-a adunat sufletul ca unui arici". Și tocmai atunci apare Nefîrtate. Pe măsură ce Noe se afundă în lucrul lui, Ana se apropie de Nefîrtate, dintr-o inconștientă pornire a păcatului, dar mai ales din dorința de a afla nedezlegata taină a Moșului. Cînd el se pierde în vorbele în doi peri ale femeii ea îl repede hotărît: „Să nu-mi atingi trupul, c-atingi lumină, Nefîrtate!". Femeie cu trupul cald ca făina proaspăt măcinată, dorindu-se neștirbită în frumusețea ei, mamă iubitoare și gospodină pricepută, Ana nu înțelege „sminteala" lui Noe. Îl roagă, îl ceartă, îl ademenește, îl judecă cu vorbele satului: „Hai-Hui-Nebunul, cu corabia pe munte". Cînd trebuie să se despartă de bunurile adunate cu grijă, în anii ei de dragoste și fericire, își bocește destinul nemilos:

> Dusu-s-au dus
> pe vînt în sus
> tot ce-am avut,
> rosturi și lut

fum s-au făcut.
Omul în arcă
sămînță încarcă,
sămînța lumii
și jalea mumei.
Gînd rău l-a-ncins
vatra s-a stins.

În final cîntecul de toacă aduce lumină și pace în sufletul ei tulburat. „Sălbăticiune nedomolită", cum o numește Noe, Ana este feminitatea și demonicul laolaltă, telurícul și celestul într-un amestec de mare umanitate.

Piesa, cu excepția scenei judecății (actul III), nejustificat de lungă, are o structură armonioasă, cu o acțiune dinamică și gradată. După propria-i mărturisire Blaga a conceput-o „ca un joc de nuanțe, realizat cu mijloace simple, primare, dar în același timp cu suprem rafinament, atît ca închipuire cît și ca expresie". Inedit este tocmai modul în care reușește să atribuie unor fapte obișnuite, diurne, o aură magică și fantastică și, în egală măsură, să mențină miraculosul în limitele realului. Totul devine posibil printr-o cuceritoare notă de umor, de ironie țărănească și mai ales prin intermediul cuvintelor care păstrîndu-și esența poetică trădează ceea ce L. Blaga numea „sarcina mitică"[17], — capacitatea de a concretiza ele însele sau prin metafore revelatorii, revelații ale transcendentului. Poetul Blaga devine, așa cum sublinia eseistul Blaga, nu atît un „MÎNUITOR" cît un „MÎNTUITOR" al cuvintelor, el scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce „în stare de grație" *(Discobolul)*. Cuvîntul capătă sarcină transfigurativă, devine mesaj transsemnificativ. Limba, preciza Leo Spitzer, „cugetă înainte de toate mitologic". Cuvintele la Blaga au înainte de orice o „sarcină mitică". Este elementul fundamental care face din *Arca lui Noe* una din cele mai autentice piese țărănești ale literaturii noastre, o piesă în care limba își păstrează „prospețimea dintîi", „musturile originare, limpezi și totuși grele de taină".[18]

---

[17] Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, 1969, p. 300.

[18] I. Negoițescu, *Lucian Blaga, „Arca lui Noe"*, în *Scriitori moderni*, EPL, 1966, p. 257.

Fără a ține seama de determinări spațiale sau temporale, Ion D. Sîrbu [19] transformă arca biblicului Noe într-o navă modernă, „amestec de transatlantic și distrugător", care rătăcește pe un ocean nesfîrșit, lansînd disperate S.O.S.-uri în necuprinsul nopții. Porumbelul cu ramura de măslin nu se mai ivește, iar muntele Ararat pare o iluzorie speranță. Singurii locuitori ai navei și poate ai lumii, Noe și Noah, împreună cu fiii lor, au menirea de a păstra sîmburele vieții. Pe această simbolică navă care înseamnă în fond existența are loc o încleștată confruntare a antinomiilor. Mesajul piesei se desprinde cu convingere : omenirea se află într-un iminent pericol dacă forțele agresive, distrugătoare nu sînt oprite la timp. Sem, stăpînul absolut al vieții, cel care domină prin puterea biciului și Ham, creatorul marilor descoperiri lipsite însă de iubire și armonie, sînt gata să-și dispute proprietatea asupra arcei, deci asupra lumii, prin orice mijloace. Arca însă, așa cum afirmă Noe, „e a nimănui și a tuturor". Dreptul la viață și fericire îl apără mai ales Ara, personajul cel mai izbutit din piesă. Asemenea naturii care renaște veșnic „e frunza, e floarea, e rodul", e principiul germinator al vieții. Ca și Dumnezeu, face și reface lumea. Datorită ei ziua e cîntec, casa rai, vatra altar. Ara ține în mîini amfora vieții, amfora durerii și dragostei. Și dintre cei trei fii ai lui Noe îl alege pe Jafet, însingurat și abulic, dar cinstit și drept, deschizînd astfel zorii speranței și încrederii. Parabola lui I. D. Sîrbu este un metaforic colocviu despre viață-moarte, iubire-ură, clipă-eternitate, deznădejde-speranță. Ideile dense se desprind din confruntarea personajelor, poate prea schematice, dar cu forță de penetrație. Replicile vii și tensionate au vigoare și suflu poetic :

„A r a : Ce miros au brațele acestea ?
J a f e t : De cremene arsă de soare.
A r a : Cum sînt buzele mele, iubitule ?
J a f e t : Fragi de pădure.
A r a : Și părul ?
J a f e t : Frunze de tei, toamna."

---

[19] Ion D. Sîrbu. *Arca bunei speranțe*, dramă în 3 acte, în vol. *Teatru*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1976.

„Nici nu se zvîntase bine primul potop, fundul mărilor și oceanelor încă mai aburea oglinzile, cînd dracul de data aceasta se hotărî să dezlănțuie al doilea potop; în primul rînd, ca un pandant la celălalt, și apoi că lumea prea se sfințise... Poate că așa va relata cazul viitoarea Biblie" — gîndește eroina piesei lui Marin Sorescu — *Matca.*[20]

Situația limită în care se află locuitorii unui sat acoperit de ape, în zilele tragice ale inundației, reeditează în spirit contemporan mitul cunoscut. Este un sat românesc de azi, cu oameni care „sfințesc" prin munca lor locul, dar scos din îndeletnicirile lui firești prin ruperea zăgazurilor cerului și aruncat parcă în atemporalitate. Eroina, Irina, „pare singura femeie din lume", „ori ultima femeie însărcinată pe umerii căreia apasă grija imensă pentru continuitate". Ea simbolizează „Matca", „matricea" generatoare, mama care naște și perpetuează viața și în condiții catastrofice. Și această „misiune" a ei, această sarcină a ei o îndeplinește cu rară îndîrjire. Moșul, tatăl Irinei, ca și ciobanul mioritic își așteaptă în liniște moartea — moartea e bună ca nașterea ușoară, e ca o nuntă pentru care se gătește cu haine frumoase și-și face din timp locuința, un sicriu din lemn tare de stejar. Scena amintește de *Miorița* lui Valeriu Anania. Moartea este un fenomen firesc, ca și nașterea nepotului pe care-l dorește cu nerăbdare, să nu rămînă casa pustie și neamul fără urmași. Tragismul provine nu atît din actul morții, ci din faptul că natura dezlănțuită stînjenește desfășurarea obiceiurilor primordiale.[21] Moșul moare cu regretul de a nu-și fi luat rămas bun de la cei dragi și cu grija că s-ar putea să nu vină bătrînii la priveghi. Piesa este construită pe cele două acte majore ale existenței — nașterea și moartea — aflate într-un inextricabil raport dialectic. „Niciodată n-o să putem rupe viața de moarte" spune Irina. Ca în tradiția populară, ursitoarele vin să menească celui nou născut, dar în același timp să privegheze pe cel plecat, într-o ciudată contopire a datinilor și ritualurilor. Întreaga atmosferă amintește de cea de apocalips a potopului biblic. Lumea e cuprinsă de ape și ploaia e fără sfîrșit. Eroii par ultimii locuitori ai pămîntului, adăpostiți în singura casă care a mai supravie-

---

[20] Marin Sorescu, *Matca*, piesă în 6 tablouri, *Teatrul*, nr. 9, 1973;
[21] Valentin Silvestru, *România literară*, 31 oct. 1974.

ţuit, o adevărată arcă a lui Noe, biată jucărie în vîrtejul apelor. Catargul ei este un copac în care un om-cuc cîntă deznădăjduit, scrutînd ca şi porumbelul biblic zarea în descoperirea unui nou Ararat. Structura versului are parfumul şi savoarea versetelor biblice.

Dar spre deosebire de Biblie potopul nu mai e un act de sancţiune la adresa umanităţii degradate şi, ca atare, nici salvarea nu mai e aşteptată din afară, ci se află în om, în puterea şi capacitatea lui de a înfrunta curajos stihiile dezlănţuite ale naturii. De la început ironia ţărănească învăluie un fapt care în esenţă e tragic. O femeie cu burta la gură şi cu dinţi frumoşi rîde de potop : „Ce contează că a-nceput potopul... toată lumea e la rîu... la dig... Am pus şi eu o cărămidă..." Se realizează o adevărată solidaritate a omului cu natura, natura dezlănţuită distruge dar tot ea protejează. Irina are convingerea că nimic nu o poate atinge atîta timp cît îi revine o datorie de împlinit : „Există o solidaritate a lucrurilor începute care trebuie duse pînă la capăt". Femeia mai ştie că şi din această încercare oamenii vor supravieţui, aşa cum au supravieţuit în zbuciumata lor existenţă de secole.

Tragedia ontologică *Matca* se înscrie ca un dens şi dramatic poem filozofic despre rostul actelor fundamentale ale omului — viaţa şi moartea, privite prin prisma înţelepciunii, umorului şi optimismului popular. Laitmotivul este speranţa, încrederea în triumful omului biruitor. În pofida jertfei supreme, mîinile mamei, într-o încleştare disperată, ţin copilul deasupra apelor şi atunci cînd fiinţa ei a trecut în nefiinţă. Şi el respiră, respiră.

Miracolul l-a înfăptuit Omul şi numai el. [22]

### b) CAIN ŞI ABEL SAU JOCUL ANTINOMIILOR

Sub jocul antinomiilor, al încleştării dramatice între bine şi rău, între viaţă şi moarte al fiilor lui Adam — Cain şi Abel, Horia Lovinescu intuieşte filonul unor dezbateri fi-

[22] Şi în reportajul dramatic *Diluviul* (spectacol document, *A.T.M.* nr. 165 / 1971) de Vasile Nicorovici, evenimentele din primăvara anului 1970 reeditează prin intensitate tragică şi dimensiune cosmică proporţiile unui adevărat cataclism.

lozofice de acută contemporaneitate. *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*[1] se înscrie ca o profundă meditație despre destinul omului contemporan, însingurat, angoasat în propria sa existență, în condițiile iminentului pericol atomic. Pe dramaturg nu-l interesează, ca pe scriitorii luminilor, Metastasio și Alfieri, sau romanticul Byron, revolta damnatului Cain și nici avatarurile cunoașterii, ci condiția păstrării demnității și nobleții umane. Ca în orice piesă de tip remake semnificantul mitului urmează linia cunoscută, în timp ce semnificatul reverberează noi înțelesuri, aici izvorîte din perspectiva raționalismului lucid și ateu. Divinitatea a dispărut. Omenirea este victima nu a păcatului originar, ci a jocului absurd cu puterea, a folosirii antiumane a marilor descoperiri. Cataclismul atomic a distrus lumea, a transformat-o într-un imens deșert de cenușă. De la acest moment maxim începe acțiunea piesei, personajele aflate într-o situație limită se confruntă într-un dialog ardent al ideilor. Tatăl, Cain, Abel și Ana, cei patru supraviețuitori, sînt răspunzători de soarta umanității. În funcție de actele lor viața își poate încheia ciclul definitiv sau îl poate continua nestînjenit. Asupra fiecăruia se întinde, pe rînd, aripa vieții și a morții. Tatăl, personaj cu nume generic, amestec ciudat de forță telurică, brutală, de monstruos și ridicol, de neputință și lașitate, trăiește cu nostalgia Paradisului pierdut. Aici dramaturgul realizează o izbutită suprapunere a planurilor : paradisul poate însemna, din prisma realității imediate, liniștea unei zile însorite, cu pîinea aburind pe masă și zîmbetul copiilor ; din perspectiva mitului — acel Eden pierdut pentru totdeauna. Grotesc și hilar, lăudăros și cinic, Tatăl cunoaște un unic moment sublim — purificarea prin reînvierea universului copilăriei. De la acest prag, cînd se regăsește ca om, nu mai poate trăi în minciună. Dar nu are nici tăria să înfrunte adevărul și se sinucide. Cain și Abel se află și ei la un prag maxim al existenței, dincolo de care fiecare trăiește o altă realitate. Cain — infernul pe care l-a pipăit cu sufletul, infernul întruchipînd „o plictiseală cosmică, infinită și eternă", o imensă spaimă și singurătate. Drumul care l-a dus spre acest infern

---

[1] Horia Lovinescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, piesă în două părți, în vol. *Și eu am fost în Arcadia, Teatru*, Ed. Cartea Românească, 1971.

e semănat cu sadism, ferocitate, crimă. Abel trăiește într-o lume paradisiacă a blîndeții, bunătății, inocenței. Este însă o lume iluzorie, sterilă și ineficace atîta timp cît nu folosește nimănui. Între ei se află Ana. Ea nu poate alege. Este aleasă sau respinsă de vitalismul primar al lui Cain sau de idealismul inoperant al lui Abel. În final ea singură supraviețuiește și trecînd prin purgatoriul cunoașterii, plătind cu prețul inocenței, continuă viața iar prin ființa ce o poartă la sîn învinge deșertul de cenușă. În piesă se realizează o subtilă transformare a personajelor — umanizarea sadicului mercenar Cain prin iubire și a contemplativului Abel prin acțiune lucidă, prin faptă. Cain și Abel, ființe complementare, își redobîndesc esența umană unul prin celălalt, într-o confruntare decisivă. Sacrificiul liber consimțit al lui Abel generează un nou început al vieții.

Sütő András își intitulează piesa *Cain și Abel*[2] dramă „în trei strigări prevestitoare de durere". Atmosfera densă și gravă e dominată de acorduri tragice, reflex al contradicției dintre absolutul aspirațiilor și limitarea posibilităților umane. Jocul antinomiilor, jocul principiilor abstracte se convertește în dezbateri incitante ale unor personaje de pregnanță și forță. În piesă nu mai există vinovați și victime. Cain este absolvit de crimă. Personajul amintește prin atitudinea de frondă și răzvrătire de rebelul byronian. Dar revolta lui vizează nu numai divinitatea ci orice autoritate care îngrădește libertatea individului. Damnatului Cain îi este proprie și pasiunea cunoașterii, dorința de a afla drumul spre adevăr și fericire, spre regăsirea paradisului pierdut. După dramatice căutări înțelege că paradisul nu există, că el se află în om, în posibilitatea alegerii binelui și dreptății. Dornic de a fi el însuși, de a se manifesta liber și creator, Cain ipostaziază mîndria și demnitatea omenească. În permanentă contradicție dialectică cu iconoclastul erou apare supusul, docilul și îngenuncheatul Abel. „Nu pe tine te iubește Dumnezeu, îl apostrofează Cain, ci ambiția ta". În timp ce fumul jertfei păstorului se înalță spre cer, cel al plugarului se risipește pe pămînt. Abel ridică altare, iar Cain se războiește cu cerul. Tensiunea confruntării între frați se intensifică prin prezența

---

[2] Sütő András, *Cain și Abel,* dramă în trei strigări prevestitoare de durere, text dactilo, Teatrul Național Tg. Mureș.

Arabellei. Alegîndu-l ca soţ pe Abel cunoaşte însă adevărata fericire alături de Cain. Gestul final cînd, în luptă cu Abel care vroia s-o ucidă pentru a suprima răul, din greşeală Cain îl omoară, nu are nimic din premeditatea crimei. Actul său justiţiar salvează însăşi condiţia demnităţii umane. Nobil şi drept îşi asumă cu responsabilitate fapta într-o invocare patetică cu cerul : „De-acum blestemul meu va fi să-l port în mine pe cel ce-a fost Abel. Şi nu-mi va fi uşor. Dar, Doamne, chiar dacă noi am fost zămisliţi din ţărînă, să ştii, noi nu putem rămîne mereu tot în ţărînă..." Dramă a revoltei şi a cunoaşterii, piesa lui Sütő András se remarcă prin largul ambitus filozofic, densitatea ideilor, complexitatea caracterelor de mare pregnanţă scenică, ca protagoniştii, sau voit estompate ca dezabuzatul Adam şi temătoarea Eva. Simbolul, alegoria şi metafora potenţează valorile poetice ale piesei. Revelatoare în acest sens sînt scena mărturisirii iubirii dintre Cain şi Arabella sau cea a rodirii mănoase a spicelor de grîu. Dacă limbajul în *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* este frust şi dur, cu fulgurante străluciri poetice, în *Cain şi Abel* emană o densă şi sobră poezie.

„Apocalipsă bufonă", cum caracteriza Nicolae Manolescu piesa lui Horia Lovinescu, prin atmosfera tragic-grotescă, aminteşte de opera lui Dürrenmatt sau Günter Grass. Atmosfera piesei lui Sütő András e dominată de calmul grav şi patetismul tragediilor de destin.

### c) IPOSTAZE DRAMATICE ALE MITULUI CRISTIC

De aproape două mii de ani chipul lui Isus Christos s-a identificat, pentru majoritatea lumii, cu imaginea însăşi a omului. „Este chipul simbol al omului sfîşiat de două atitudini contradictorii : una de revoltă şi judecată, alta de dragoste şi umilinţă ; una de adevăr şi speranţă, alta de deznădejde şi eroare". [1] Despre mitul „fiului omului", cel mai dătător de încredere, dar şi cel mai plin de amăgire, s-au scris tomuri uriaşe, s-au emis păreri divergente. Existenţa ex-

---

[1] Alexandru Babeş, *Drama religioasă a omului*, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, Buc., 1975, p. 9.

clusiv mitică a lui Isus, formulată de neoplatonicieni sau de Lucian din Samosata, iar mai tîrziu de Giambattista Vico, se baza pe asemănările dintre motivele religiei creștine și cele ale religiilor de mistere, ale zoroastrismului și mazdeismului. Majoritatea opiniilor începînd cu mărturiile lui Tacit, Pliniu cel Tînăr sau Josephus Flavius, cu cele noutestamentare, *Evangheliile* și *Faptele apostolilor*, afirmă existența reală a fiului iudeilor, un revoltat și un contestatar împotriva instituțiilor teocratice din Ierusalim, dar și un iubitor de semeni, întruchipare a carității și blîndeții.

Dintre toate miturile biblice frecvența cea mai mare în dramaturgia românească o are mitul cristic. Faptul se explică și prin influența teatrului popular religios *Vicleimul* sau *Irozii*, „care ne-au fost, cum scria Mihail Kogălniceanu, secoli întregi" singurul nostru teatru.

Majoritatea pieselor pe această temă nu depășesc limitele teatrului școlar [2], narîndu-se principalele evenimente oferite de culegerea de cîntece a lui Anton Pann, redactată de T. Burada *(Întrebarea lui Irod și răspunsul magilor)* și G. Dem. Teodorescu *(Poezii populare române)*. Un loc aparte îl ocupă Vifleimul lui Radu Stanca, *Drumul magilor* [3], dominat de o tendință laică originală. Depășind schema evanghelică, R. Stanca face din Irod un erou al lucidității aflat, ca și Oedip, într-un moment crucial al existenței și obligat să aleagă între dragostea lui Ruth — întruchipare a adevărului și cea a Rebecăi — simbol al amăgirii. Optînd pentru Rebeca, va opta pentru minciună și cruzime, retezîndu-și punțile spre adevăr și omenesc.

Se detașează, de asemenea, prin tratarea liberă a motivului, într-o manieră umoristică, *Irod împărat, Brezaia, Irod*

---

[2] Georgiu Radu Melidon, *Irod național*, Roman, 1895; Paul Sterian, *Irod*, *Contemporanul* 1924; Constantin Papian, *Nașterea lui Christos*, piesă religioasă cu cîntece în 3 tablouri, prelucrare după Anton Pann, în vol. *Teatru*, R. Vîlcea, 1912; Petre Schiteanu, *Vicleimul*, piesă în 3 acte, Cîmpulung Muscel, 1933; Petre Bilțiu-Dăncuș, *Viflaimul* sau *Nașterea Domnului Nostru Isus Hristos*, dramă religioasă în trei acte, Cluj 1938; V. I. Popa, *Vicleimul* — refăcut după jocurile sfinte populare și întregit cu lămuriri pentru punerea în scenă de V. I. Popa, Buc. Ed. Univers, 1942; Ion Dămian, *Irozii*, joc sfînt popular într-un act, Ed. Cioflec, Buc., 1942.

[3] Radu Stanca, *Drumul magilor*, arhiva personală a familiei.

și *Salomeea* semnate de G. Călinescu.[4] Irod e un filozof, motivul „fortunei labilis" îl face să reflecteze asupra soartei lumii și să amestece într-o savuroasă confuzie cronologică epoci și oameni :

„Unde-i craiul Bonaparte, /Cel iscusit și cu carte /care a murit cu zile / Bătîndu-se cu Achile ?". Alteori este înfățișat ca împărații din basmele noastre populare, plîngăreț, aspru, preocupat mai mult de grija pentru succesiunea tronului. Stilul este cel de bufonadă iar faptele prezentate sînt impregnate de umor.

În multe cazuri, Isus apare ca protagonist, dar ca și în arta plastică, așa cum remarca Tudor Vianu, artistul se ferește de caracterizarea prea amănunțită a fizionomiei lui individuale, tipismul static al înfățișării „se asociază cu transcendentalismul sacru".[5] Dimensiunile umanului sînt neglijate pentru cele ale divinului. Simplă abstracție sau simbol în hieratismul lui, nu are autenticitate nici viață. Acționînd în situații previzibile și cunoscute, pieselor le lipsesc și darul inventivității și fiorul dramatic. În plus, numeroasele precepte, citate și maxime biblice sporesc senzația de artificial, de confecționat, de livresc.[6] Evocarea doar a faptelor săvîrșite de Isus, înțeles ca un Prometeu al frăției și al iubirii, comentarea și învăluirea lor într-o aură de lumină, fără ca personajul să apară ca atare, salvează piesa lui N. Iorga, *Isus*, de schematismul cunoscut.[7] Se accentuează omenia eroului, ca în *La Samaritaine* a lui Edmond Rostand și se obține, ca și în *La Passione di Gesu Cristo* a lui Metastasio, o atmosferă de tainică și înfrigurată așteptare, o poezie puternică și aspră care dau impresia de grandoare și măreție.

Încercarea de realizare a unor mistere românești, prin abordarea unei bogate literaturi hagiografice, axată tot pe mitul cristic, nu a dus la opere reprezentabile.[8] Dintre aces-

---

[4] G. Călinescu, *Irod împărat*, *Brezaia*, în *Teatru*, EPL, București, 1963, *Irod* și *Salomeea*, *Manuscriptum* 2/1974.

[5] Tudor Vianu, *Estetica*, EPL, București, 1968, p. 119.

[6] Haralamb G. Lecca, *I.N.R.I.*, Poemă biblică în 5 părți, un prolog și o întrebare, București, 1905.

[7] Nicolae Iorga, *Isus*, dramă în 5 acte, Ed. Ramuri, f.a.

[8] *Mironosițele*, Joc sfînt cules de D. St. Petruțiu, sub îngrijirea lui V. I. Popa, Cartea Satului, București, 1938 ; Eliza V. Cornea, *Cei 30 de arginți*, Mister religios în 3 acte, 1940.

tea doar misterele semnate de B. Fundoianu, Șt. I. Nenițescu, Virgil Treboniu[9], dominate și ele de o acută notă mistică care încețoșează simbolurile, depășesc însă limitele unor simple probleme religioase, ridicîndu-se la nivelul dezbaterii proprii dramei de idei. Trădarea lui Petru este o parabolă despre înstrăinarea de sine a ființei umane, angoasată, înfricoșată de pierderea propriei libertăți. Monologul interior al lui Petru din *Tăgăduința lui Petru* înfățișează emoționant și patetic dorința eroului de a nu-și renega propriul ideal și îngrozitoarea teamă, în fond atît de omenească, în fața torturii. Momentul amintește de abjurarea brechtianului Galileo Galilei. Întrebările și nedumeririle lui Petru se succed în fraze scurte, în frînturi de gînduri, repetate obsesiv și chinuitor. Trădarea e neîndoielnică, dar omul încearcă să-și justifice propria-i slăbiciune, negînd evidența : „A, dar a țipat cocoșul. A țipat cocoșul. A țipat. Țipătul lui era roș. Era roș ca și creasta-i. Dar de ce a țipat ? A țipat fiindcă L-am tăgăduit pe El. Dar L-am tăgăduit pe El ? L-am tăgăduit. Nu, nu L-am tăgăduit... A țipat fiindcă i-a venit să țipe. Fiindcă toți cocoșii țipă. În fiecare noapte toți cocoșii țipă. Au țipă numai atunci cînd cineva tăgăduiește pe Domnul său ? Nu. Cocoșii țipă totdeauna.“ Ca un rug în flăcări sufletul lui Petru se mistuie în arșița propriei lașități și a unei spaime, aproape demențială, de tortura cărnii. Fără a se ridica la aceeași tensiune emoțională Șt. Nenițescu amestecă teama și dragostea în plînsul lui Petru din *Cîntecul cocoșului*, iar Virgil Treboniu prezintă remușcările iscate de trădarea credinței și prieteniei. Parabola lui B. Fundoianu îmbracă reflexiuni poetice simboliste, în maniera lui Wilde sau Gide, iar misterele lui Nenițescu și Treboniu cunosc ecouri expresioniste, prin atmosfera halucinant apocaliptică de sfîrșit de lume, în care creștinii, adevărați fanatici ai martirajului prin suferință, se lasă arși de vii, torțe aprinse în numele idealului.

Dacă Petru l-a trădat pe Isus iar Toma s-a îndoit de el, Iuda l-a vîndut pentru treizeci de arginți. „Nu ți-ai ales bine prietenii, Isuse, i se adresează Iuda în piesa omonimă a lui

---

[9] B. Fundoianu, *Tăgăduința lui Petru*, Literatura biblică — Cu o lămurire despre simbolism, Iași, Ed. Chemarea, 1918 ; Șt. Nenițescu, *Cîntecul cocoșului* în *Trei Mistere*, București, 1922 ; V. Treboniu, *Sfîntul Petru, mister creștin*, București, 1940.

Leonida Teodorescu [10]. Sub pretextul biblic al vinderii lui Isus, dramaturgul dezbate, într-o concentrată parabolă, probleme vitale ontologice şi existenţiale despre viaţă şi moarte, prietenie şi trădare, voinţă şi laşitate, adevăr şi minciună. Se înfruntă şi se confruntă doi oameni, două destine, două moduri de a concepe viaţa. Ca în majoritatea pieselor lui Leonida Teodorescu ne aflăm într-o situaţie limită, posibilitatea alegerii este exclusă. Iuda ştie că va trăda fiindcă nu poate altfel. Emoţia izvorăşte din frămîntata şi chinuitoarea lui intrebare obsesiv repetată ca un laitmotiv : „De ce, Isuse ? De ce m-ai ales ?" În piesă nu există vinovaţi şi victime, oamenii răspund, în egală măsură, de faptele lor. Gestul arbitrar al desemnării lui Iuda de către Isus echivalează în fond cu o trădare tot atît de gravă : „Ai întins mîna şi ai aruncat în mocirlă un bărbat tînăr, frumos şi cinstit". Iar numele lui care era o „mîngîiere" va „deveni un blestem". Interogaţia tragică se converteşte într-un disimulat joc al nepăsării şi indiferenţei. Iconoclastul Iuda îl va vinde pe Isus : „Oamenii nu ştiau că se poate vinde un dumnezeu. Se poate şi asta !" Dezgoliţi de orice semnificaţie mistică sau religioasă protagoniştii, ca dealtfel majoritatea personajelor teatrului lui Leonida Teodorescu, păstrează o aură de mister şi echivoc. Eroii se află într-o permanentă stare de veghe şi aşteptare, supraveghindu-se cu atenţie, interogîndu-se prin replici scurte şi iscoditoare. Fulgurante momente poetice întreţes atmosfera densă, de o gravitate tragică.

Mai interesante, sub raport ideatic şi valoric, sînt piesele care-şi propun nu transsubstanţierea poetică a unor mituri creştine ca atare, ci analogii cu acestea, comparaţii, similitudini de personaje, situaţii, stări, atmosferă. Majoritatea se resimt de influenţa dramei expresioniste iar autorii sînt, în bună parte, membrii fondatori ai *Gîndirii*. [11]

După cum se ştie, latura cea mai mistică a *Gîndirii*, cea care se menţinea în „ogaşele dogmatice ale ortodoxiei creş-

---

[10] Leondia Teodorescu, *Iuda*. Partea I dintr-o trilogie intitulată *Cina cea de taină*, *Luceafărul*, 24 februarie 1968.

[11] Isaiia Răcăciuni, *Trei cruci*, apocalips în 9 tablouri, Buc., 1922 ; Ştefan Neniţescu, *Ieslele*, în *Trei mistere*, Cult. Naţională, Buc., 1922 ; V. Voiculescu, *La pragul minunii*, Poem dramatic, Buc., 1934 ; Pavel Chihaia, *La farmecul nopţii*, piesă în trei acte, Fund. pt. lit. şi Artă, 1945 ; I. M. Sadoveanu, *Anno Domini*, în *Scrieri*, I, EPL, 1969.

tine", își propunea o însuflețire a literaturii române prin duhul creștin, o etnicizare a sentimentului religios. Nichifor Crainic vorbea de „cuminecarea artei cu dogma ortodoxă" [12], teză care ulterior va orienta revista spre nota ei mistică și naționalistă. Latura radicală — „stînga", cum o numea Lucian Blaga — și-a îngăduit „o anume libertate creatoare față de motivele creștine, convertindu-le în mituri și viziuni inedite, urmînd, poate fără a ști, îndemnurile spre eresuri ale imaginației și gîndirii populare. [13] Dacă Nichifor Crainic subordona folclorul și tradiția canoanelor ortodoxe, L. Blaga susținea tocmai readaptarea temelor moral-biblice la o funcție umanlaică, de rigoare etică, subliniind capacitatea poporului de a încorpora unele date de cult și de a le înțelege la un mod laic de viață: „Insul nostru nu se aventurează în tentația «schismatică», la el totul se convertește în metaforă pe planul imaginației legendare și poetice". [14] Cultura biblică devine astfel, înainte de orice, un izvor de precepte și imperative morale.

În acest sens filozoful „Spațiului mioritic" va încerca să valorifice mituri, eresuri, credințe necanonice, deci tocmai substratul păgîn al religiozității populare. Într-o modalitate inedită va înfățișa mitul cristic pornind de la panteismul elementar cu care poporul învăluie în eresuri, în practicile sale magice și în mituri chipul lui Isus: „barba lui Hristos" — snopul de spice lăsat nesecerat în lan, „trupul sau sîngele lui Hristos" — cum erau socotite grîul și vinul în colinde, vorbesc despre credința în „Isus — Pămîntul". Nu e greu să vedem aci „străvechi rituri păgîne ale fertilității" prelungite în creștinism și, în primul rînd, influențe ale cultului mitraic.

Pornind de la un mitos autohton care amestecă religii, vechi erezii și îndepărtate practici magice, Blaga propune o interpretare în contradicție cu învățătura bisericii, aproape ateistă. Acestei interpretări îi sînt proprii, remarca Dumitru Micu, ideea „Marele Orb", acel „Deus absconditus" la modul absolut și ideea lui Isus — pămîntul care nu mai e „Logosul

---

[12] N. Crainic, *Isus în țara mea*, *Gîndirea*, nr. 11—12, 1923.

[13] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Ed. Eminescu, București, 1971, p. 62.

[14] L. Blaga, *Temele sacrale și spiritul etnic*, *Gîndirea*, nr. 1/1933.

întrupat, e doar un om de excepţie, omul prin care s-a realizat un «mit», o «promisiune»". [15]

Pe Blaga îl interesează în legendele folclorice tocmai felul în care gîndirea populară desacralizează miturile biblice şi le tratează liber şi fantezist, departe de dogmatica rigidă, bisericească. Marele Orb sau MARELE ANONIM, principiul tutelar care guvernează lumea, Creatorul deci, nu este atotştiutor, ca în Biblie, el are nevoie de „sfetnici cosmogonici" [16], fie că ei sînt ariciul, albina sau omul. Omul posedă ceea ce spiritului divin îi lipseşte — vederea solară. De aceea Dumnezeu, Marele Orb, aşteaptă ca fiii săi să-l ducă de mînă şi să-l călăuzească prin puterea inteligenţei lor. Superioritatea omului în faţa divinităţii e evidentă. Hotărît, Blaga avea de ce să-i scandalizeze pe apărătorii ortodoxişti ai *Gîndirii*.

Isus nu a murit, ca în Biblie, şi nu s-a înălţat la cer, ci trăieşte şi s-a întrupat în tot ce ne înconjoară — pămînt, văzduh, ape. Prin reîntruparea „cosmică a sufletului lui Isus" pămîntul a devenit „Isus-Pămîntul", văzduhul „Isus-Văzduhul", lumea „Isus-Lumea". Învierea şi înălţarea „nu sînt decît o alegorie a reîntrupării lui Isus în corpul cosmic". Sufletul său animă „fir de nisip şi stea, strop de rouă şi om". Se realizează astfel o interferenţă a lumilor, o osmoză între sacru şi profan, sanctificarea materiei ţine tocmai de un acut panteism.

Ideea mitului lui Isus-Pămîntul o întîlnim cu deosebită pregnanţă în osatura piesei *Tulburarea apelor* [17]. Isus, spune Moşneagul

> S-a-ntrupat în pămînt ca să ne fie aproape.
> Isus e piatra
> Isus e muntele, izvor limpede şi mut,
> nesfîrşire de lut.

Credinţei în Isus-Omul, Moşneagul îi opune visul său în Isus-Pămîntul :

---

[15] Dumitru Micu, *„Gîndirea" şi gîndirismul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p. 411—415.

[16] Lucian Blaga, *Marele Orb*, în *Isvoade*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 225.

[17] Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, în *Teatru*, Ed. îngrijită şi prefaţată de Eugen Todoran, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.

„Pămîntul e tot timpul trupul său, și noapte și zi umblăm prin eucaristie". „Erezia" Moșneagului ține de un panteism primitiv, o credință păgînă cu ecouri în creștinism, despre explicarea naturii pămîntești a lui Isus. În același timp, ea implică ideea „sofianică" a „naturii bisericii" și ideea transcendenței, a divinului care coboară. Identificarea lui Isus cu pămîntul face ca întreaga materie să fie sacră, Dumnezeu e risipit pretutindeni, spune și parabola Marelui Orb în *Zamolxe*: e întrupat în floare, în gînd tăinuit, în suflet, în izvor, în soare.

Și Moșneagul, el însuși purtînd un nimb de Crist, primește cu resemnare loviturile învolburatului Popă, liniștindu-i sufletul ca „în umbra unei vechi fîntîni". El este „ochiul lumii", un vizionar care anticipează sfîrșitul — în flăcările bisericii arde trupul Nonei. Apariție stranie, între real și mitologic, are părul argintat, țesut de „păienjenii vremii", mîinile străvezii, de ceară făcută de albine, iar ochii „mari cît un amurg și plini de lumină". Nona este și ea o făptură reală „domnișoara Nona din secolul al XVI-lea", apărătoare fanatică a Reformei, dar și o ființă mitică, asemănătoare Satanei: în pantofi ascunde „copite de drac", pe umeri poartă „aripi de drac", și ca „Necuratul" iese pe fereastră. De tămîia cărnii ei arse înnebunesc păsările cerului, iar izvoarele își tulbură apele. Soră bună cu Zemora, Nona, fiica Pămîntului, patimă trupească, întruchipare a dionisiacului vitalist este demonicul feminin care zdruncină liniștea Popii și-l abate de la rosturile lui firești. Aflat la cumpăna între datorie și dragoste pătimașă Popa devine „haiduc al religiei", vorbind în parabole despre lumina de la Vitenberg încît credincioșii lui nu mai știu acum „ce e de la Dumnezeu lăsat / și ce de la Dracu". Fascinat de religia Nonei, o religie vitalist naturistă, cu ecouri mai degrabă păgîne decît creștine, dar mai ales de nepămînteasca ei frumusețe, trece prin purgatoriul dragostei vinovate:

> Nona, mi-e sufletul greu.
> De cînd ai intrat fîlfîitoare în viața mea
> mă zbat
> între îndrăzneli ce scutură turlele cerului
> și între temeri de copil.

Suflet rătăcit pe alte meleaguri ale credinței decît cele de veacuri ale neamului său, în rugul bisericilor și al crucilor aprinse de el își arde și patima cărnii și visele deșarte. Martirajul Moșneagului din final, cînd se lasă ucis și sfîșiat pentru salvarea lui, produce o adevărată „minune". „Aici, spune Patrasia, s-a întîmplat ceva ca în altar cînd vinul se schimbă în sînge de Dumnezeu." Purtînd în ochi privirea Moșneagului și în suflet credința lui, Popa pleacă să tragă „clopotele în fiecare sat pentru Isus-Pămîntul!"

În lume vreau să mă altoiesc
pe toate crengile.
Paseri răsună,
și pașii mei cîntă spre zările ce se desfac.
Pe-aici, prin ușa aceasta, ies din mine
— om fără nume — viu — și sărac.

Lucian Blaga folosește motivele mitice, chiar și pe cele teologice, liber și creator, modificate și amplificate după necesități : „Nu sînt nici catolic, nici ortodox ci pur și simplu filozof. Din doctrina creștină admit numai elemente ca simple mituri, ca expresii mitice ale unor realități sufletești." [18] Isus-Pămîntul, credință născută dintr-un eres cunoscut, devine astfel un mit poetic constituit, un mit integral al naturii.

În numele mitului lui Isus, de data aceasta al lui Isus-Omul, fanaticul călugăr Teodul, din *Cruciada copiilor* [19], conduce „ostașii lui Christos", mlădițe de viață între 6 și 12 ani pentru cucerirea Sfîntului Mormînt. Lucian Blaga se inspiră dintr-un fapt real, o cruciadă a copiilor din Evul Mediu timpuriu, pe care o localizează în anul 1212, într-o cetate de hotar pe Dunăre în jos, și căreia îi atribuie valori mitice. Deși acțiunea pornește, ca și în *Zamolxe* sau *Tulburarea apelor*, de la o aparentă dispută între religii — aici între doctrina ortodoxă și cea catolică, apărătoare ale ideii „Ierusalismului ceresc" și „Ierusalimului pămîntesc", piesa depășește semnificațiile religioase și capătă implicații general umane.

---

[18] I. Oprișan, *Corespondența lui Lucian Blaga, Revista de istorie și teorie literară*, tom. XVIII, 1/1969.

[19] Lucian Blaga, *Cruciada copiilor*, în *Opera dramatică*, vol. II, Ed. Dacia Traiană, Sibiu, 1942.

Ea exprimă lupta crîncenă şi îndîrjită a mamelor pentru a-și salva copiii împotriva fanatismului religios care duce la pieire și moarte. Faptele sînt şi mai dramatice deoarece situația limită exclude posibilitatea alegerii. Teodul acționează cu forță de destin. Chemării lui i se supun într-un fel de transă, de dăruire somnambulică, pînă la anihilarea personalității, toți copiii lumii. Ei vin de pretutindeni „din țara ploilor și a vulpilor roșii, din Pădurea Neagră (...) de mai departe, unde soarele se cufundă în marea de totdeauna, vin de pretutindeni — ciocnindu-şi tipsiile de aramă". Natură demonică, cu puteri supranaturale „neastîmpărat şi roșu ca o flacără", se strecoară pretutindeni, în sufletul copiilor sau în palatul cu porți ferecate. „Nu sînt om, spune despre sine. Sînt flacără într-un trup biciuit". La replica Doamnei — „Teodul, ești îndrăcit", răspunde: „Draci trebuie să fie călugării, draci care cred în Hristos". Intransigent și intolerant, despotic pînă la dezumanizare, în acest sens se apropie de Bogumil, e gata ca un alt Irod „în veac necredincios" să sacrifice toți copiii sub zidurile Ierusalimului. Cetatea lipsită de cîntecele şi larma copiilor trăiește parcă zilele apocalipsului: de sus cade o ploaie „fără început și fără sfîrşit", porumbelul Sf. Duh se schimbă în corb, prin sate trece o veste galbenă care ofilește toate mamele. Pretutindeni domneşte sfîrşitul, e o moarte în fiecare curte. Furia dezlănțuită a mamelor, bacante medievale pe sol autohton, are un puternic dramatism: Ioana Zănateca, ca o lupoaică, îl muşcă de gîtlej pe Teodul care moare în sînge. Ca în toate piesele lui Lucian Blaga, după marea răscolire din adîncuri, se aşterne o liniște grea, oamenii şi faptele scoși din rosturile lor firești reintră în matcă. Dar mai mult decît în oricare piesă finalul comunică o durere fără hotar, durerea mamelor îndoliate de moartea copiilor, pentru care nu mai există alinare. O tonalitate de poezie tragică, izvorîtă din candoarea şi puritatea copiilor, din lamentațiile mamelor, cînd strigăt, cînd lacrimă, învăluie piesa. Interogația străinei, care-și caută copilul, amintește de duioșia Măicuței bătrîne: „De două luni tot umblu, tot în urma lor — prin multe țări — și multe cetăți — îmi caut copilul. Îngerul meu s-a dus cu rătăciții (...). Cine-l spală și cine-l piaptănă? S-a dus. Copilul meu nu l-ați văzut? Avea păr cum e floarea-soarelui — și ochi ca dedițeii vineți." *Cruciada copiilor* transmite tulburătorul mesaj și înalta datorie de a

apăra și ocroti universul copilăriei de tot ce înseamnă distrugere și moarte.

Iona, proorocul din Biblie, este un Isus „avant la lettre". Amîndoi se află într-o situație asemănătoare : petrec trei zile în întunecimea mormîntului sau în pîntecul chitului, amîndoi renasc, unul pentru a se înălța la ceruri, altul pentru a anunța orașului Ninive apropiatul apocalips. Iona, pescarul, din tragedia lui Marin Sorescu [20], se consideră și el un Dumnezeu „dar un Dumnezeu care nu mai poate învia". I-au reușit toate minunile și venirea pe pămînt, și viața, și moartea. Dar din noul mormînt nu mai poate ieși. În zadar se avîntă în dumnezeire, ca leul la circ, în aureola de foc, fiindcă se prăbușește în mijlocul flăcărilor. Este un Isus care nu se mai poate salva nici pe sine și cu atît mai puțin pe ceilalți. Strigătul lui din mormînt nu mai ajunge pînă la oameni :

**Oameni buni, învierea se amînă !**

Piesa se înscrie ca o metaforă a condiției umane : o balenă în interiorul altei balene, în care se află alta și un biet om, un prizonier singur, nemaipomenit de singur, luptînd să ajungă la lumină. Drumul lui Iona duce la cunoașterea de sine, chiar dacă se realizează prin sfîșierea propriului eu. Gestul său nu înseamnă nici lașitate, nici sinucidere. Cum între cer și marea pustie nu există decît el singur, Omul, salvarea nu poate să și-o găsească decît el, în condiția lui de om. Piesa are gravitatea și simplitatea unei tragedii de destin, construită pe un laitmotiv luminos : speranța și încrederea în om.

## 3. EROI CONVERTIȚI ÎN MIT ȘI LEGENDĂ

### a) METAMORFOZE DONJUANEȘTI

Nu în puține cazuri poeții sînt creatori de mituri, fantezia mitopoetică dă viață unor personaje care prin adevă-

---

[20] Marin Sorescu, *Iona*, tragedie în 4 tablouri, E.P.L., 1968.

rurile eterne pe care le personifică, prin răspunsurile pe care le dau întrebărilor existențiale ale omului, prin valoarea arhetipală de model al comportamentului uman se transformă în mituri.

Astfel Don Juan, eroul lui Tirso de Molina, a devenit întruchiparea simbolică a căutătorului iubirii absolute și a imposibilității accederii ei, mitul cunoscînd o iradiere cu totul neobișnuită în literatura dramatică a lumii. Era firesc ca motivul seducătorului să nu apară în Grecia unde dragostea era considerată un sentiment natural și nu i se opuneau nici religia, nici legile, nici moravurile, fericirile afrodisiace ale lui Zeus, printre muritoare, fiind privite cu toleranță și îngăduință. Rigorismul moral și ascetismul religios al Evului Mediu n-ar fi permis, în schimb, o asemenea temă. Abia Renașterea, și mai ales cea a Spaniei secolului al XVII-lea, cu încercarea de emancipare a naturii umane de sub dominația bisericii, face posibilă prezența mitului lui Don Juan creat de Tirso de Molina *(El burlador de Sevilla)*, și reluat apoi în diverse variante de Cicognini, Villiers, Goldoni, Byron, Musset, Marivaux, Rostand, Shaw, Frisch, Ghelderode, de Gluck, Mozart, Richard Strauss.

La Tirso de Molina, Don Juan este un libertin ușuratic, înșelător fără scrupule, aflat în tragica dilemă dintre onoare și păcat, dar în același timp fascinant și plin de curaj, un erou renascentist în slujba descătușării personalității omului. Ateismul declarat al personajului și protestul său se intensifică la Molière *(Don Juan* sau *Ospățul de piatră)*, iar natura vehement disprețuitoare și sarcastic romantică la cel byronian. Cu Shaw *(Om și supraom)* se realizează prin John Tanner intelectualizarea mitului, eroul, un seducător sedus, apare acum investit și cu alte elemente decît cele ale erosului, linie urmată și de eroul parodic, demistificat al lui Max Frisch *(Don Juan și dragostea pentru geometrie)*. Încercarea disperată de a trăi în universul pasiunii pentru geometrie eșuează lamentabil, eroul năzuind mereu spre sine trăiește doar o fixare în aparență, „este un HOMO FABER eșuat care păstrează masca unui clown îndurerat". [1] De la liberti-

---

[1] Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Ed. Univers, Buc. 1970, p. 145.

nul seducător al lui Tirso de Molina la clovnul îndurerat al lui Frisch mitul a cunoscut metamorfoze dintre cele mai diverse, păstrînd însă o esenţă comună — tentaţia căutării absolutului.

La Victor Eftimiu *(Povestea spaniolă cu Don Juan, Don Quijotte, Bufonul şi Moartea)*[2], Don Juan e „numai îndrăgostitul de femeie, spadasinul dragostelor multiple, cuceritorul", cel care iubeşte sincer şi arde în flacăra fiecărei iubiri pentru a renaşte tînăr, strălucitor, vibrînd în faţa frumuseţii. Nimic din natura demonică, din sadismul eroului legendar, dar nici din aspiraţiile şi neliniştile lui nu tulbură puritatea acestui romantic veşnic îndrăgostit, săvîrşind răul împotriva naturii şi voinţei sale. Don Juan moare împăcat, iertat de toate femeile „în amintirea unei clipe de iubire". Barocă, cu numeroase personaje simbolice şi metaforice, drama interferează multiple planuri într-un mozaicat şi pitoresc tablou de epocă.

Gib Mihăescu în proiectul de piesă *Don Juan*[3], din care a realizat cîteva fragmente, intenţiona să prezinte aventurile de tinereţe ale boiernaşului Alin Glogovan, un seducător provincial, adulat de „graţiile" orăşelului şi invidiat de realii sau prezumtivii „bărbaţi încornoraţi". Personajele decupate în linii sigure şi dialogul alert ar fi oferit autenticitate unei posibile comedii de moravuri.

Pe Radu Stanca *(Dona Juana)*[4] l-au interesat nu atît avatarurile eroului în căutarea iubirii absolute, ci atitudinea lui în momentul în care se află pe punctul de a o atinge. Cu o remarcabilă intuiţie dramaturgul creează un pandant al lui Don Juan — pe Dona Juana, chintesenţa feminităţii, monadă a frumuseţii. Nestatornicul călător pe învolburata mare a iubirii şi indiferenta orgolică la şoaptele erosului au unul

---

[2] Victor Eftimiu, *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijotte, Bufonul şi Moartea*, dramă în versuri în 10 tablouri, Cultura Rom., Buc.

[3] Gib. Mihăescu, *Don Juan* (fragment), în vol. *Teatru*, ediţie, text stabilit, postfaţă şi bibliografie de Leon Baconsky, Ed. Dacia, Cluj, 1973.

[4] Radu Stanca, *Dona Juana*, Comedie tragică în 3 acte (4 tablouri), în *Vol. cit.*

în prezența celuilalt revelația descoperirii nobleții și purității unui sentiment unic și întreaga lor ființă cunoaște un adevărat catharsis. Dona Juana se transformă dintr-o „marmură rece și deșartă“, într-o pasăre cu aripile „presărate cu soare“, într-un clopot care cîntă „desprins din cheutori și legănat de vînt“.

Dar pactul de tip faustic încheiat cu Don Fernando îi va pierde. Eroii insensibili înainte la tainele dragostei nu au curajul să-și mărturisească acum deschis sentimentele și încercarea de a împiedica destinul, ascunzîndu-se în spatele măștii, eșuează tragic. Ca în majoritatea pieselor lui Radu Stanca „eroul tragic moare sub semnul vieții, nu trăiește sub semnul morții“, Don Morte își poate revendica numai trupurile lor, sufletele rămîn îngemănate veșnic: „Două tulpini cu ramurile despărțite în lumină“, dar cu rădăcinile unite în neant.

E în acest mic poem tragic un grațios și prelung schimb de situații, „ca în ornamentala artă a «Rococo»-ului, dar care include gustul amar al suferinței și surprinzătorului deznodămînt final“.[5] Capodoperă a creației lui Radu Stanca, cum o apreciază Ion Vartic, se impune printr-o structură concentrată și armonioasă, rafinament formal, putere orfică a cuvîntului, echilibru muzical contrapunctic, cuplurile Don Juan — Dona Juana, Fiorelo — Fiorela corespunzînd prin tonalitățile lor de bază acelui ANDANTE—ALEGRO din uvertura mozartiană la *Don Giovanni*[6]. Construită pe tehnica qui-pro-quo-ului, alternînd într-un elegant dialog comicul și tragicul, piesa — un adevărat eseu filozofic — dezbate probleme existențiale despre viață și moarte, despre iubire și condiționarea tragică a atingerii absolutului. Idealul rămîne inaccesibil acelora care mistifică legile firii și nu au tăria să recunoască, așa cum spune bunul-simț al Fiorelei, că „e o mîndrie să fii îndrăgostit“. Mărturisindu-și dragostea, eroii ar fi renunțat la aura legendară și și-ar fi spulberat propriile mituri.

---

[5] Mircea Mancaș, *Coordonate poetice în drama contemporană*, *Teatrul*, 10/1974.

[6] Ion Vartic, *Radu Stanca, „Poezie și teatru“*, Ed. Albatros, 1978, p. 99.

Ideea supunerii dominației tiranice a miturilor, pînă la anularea însăși a ființei umane, stă și la baza tragi-comediei într-un act a lui Teodor Mazilu, *Don Juan moare ca toți ceilalți*[7]. Ignoranța indivizilor, neputința de a fi ei înșiși, alienarea în propria condiție socială duc la transformarea lor în obiecte. „Eu m-am transformat într-un obiect, declară Maria Magdalena, ca să mă pot vinde. Nu sîntem transformați în obiecte, ne transformăm în obiecte. Nu sîntem siliți să fim mai răi, devenim mai răi, din proprie inițiativă". Indivizilor le place să se automistifice, să trăiască în propriile mituri și legende, dornici să fie ceea ce alții cred despre ei. În plus, nevoia permanentă a omenirii de modele exemplare, a căror existență o mimează fără încetare, întreține ideea necesității miturilor ideale : „Eu am trăit prin intermediul tău, îi spune Gardianul lui Don Juan, eu am iubit prin intermediul tău pe regina din Saba și Brigitte Bardot. Trăiai și tu, trăiam și eu". Mitizarea înseamnă însă zeificare, iar zeificare dezumanizare, eroii sînt niște abstracții obligate să trăiască în „carcera legendei", în „cușca deprinderilor". Situația devine tragică atunci cînd individualitatea capătă conștiința dezumanizării ei și cînd încearcă, fără rezultat, să se salveze de sub puterea tutelară a mitului. Don Juan ajunge la înțelegerea supremă că „omul este adevărul" și moare cu regretul tîrziu de a nu fi fost om și de a nu fi iubit omenește. Maria Magdalena, fosta curtezană, moare și ea ca ființă umană atunci cînd intrînd în tiparele biblice ale „îngerului salvării" își asigură eternitatea, dar își anulează condiția de om.

Pornind de la îmbinarea îndrăzneață a două mituri, cel al seducătorului și cel al curtezanei, piesa devine, ca și în cazul celei a lui Radu Stanca, un eseu filozofic aducînd în dezbatere probleme referitoare la alienarea omului, la mistificarea lui într-o anumită societate care stăvilește orice vocație de înălțare spirituală. Dar pe cînd piesa lui Radu Stanca se menține în cadrele unui lirism delicat, cu un limbaj plin de prospețime poetică, tonul la Teodor Mazilu este cel al ironiei cu numeroase aforisme, fixații și automatisme de limbaj. Nota tragică se convertește în grotesc și absurd.

---

[7] Teodor Mazilu, *Don Juan moare ca toți ceilalți*, Tragi-comedie într-un act, în *Teatru*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1971.

## b) ITINERAR FAUSTIC

Cristopher Marlowe, scriitorul care, dacă nu ar fi existat geniul lui Shakespeare, ar fi rămas astrul cel mai luminos al Renaşterii engleze, şi piesa *The Tragical History of Doctor Faustus*, inspirată dintr-o legendă germană, consemnează în dramaturgie un nou mit : mitul rebeliunii şi al setei de cunoaştere prin alte mijloace decît cele naturale. Faust-ul lui Marlowe, un titan, un fel de magician şi demiurg, e considerat de G. Steiner singurul dintre cei realizaţi vreodată al cărui deznodămînt este tragic. Doar porţile infernului îi sînt deschise, damnarea este o realitate, nu există nici o salvare, aşa cum se întîmplă cu eroul romanticilor pentru care „cerul este o compensaţie", iar posibilitatea mîntuirii „exclude tragicul" şi implicit tragedia. [1]

Mitul faustic, cu o largă răspîndire în literatura europeană, cunoaşte o dezvoltare deosebită în perioada Sturm und Drang-ului pentru a ajunge prin Friedrich Müller, Jakob Lenz, Leopold Wagner, Maximilian Klinger la monumentala şi inegalabila creaţie goetheană. Nu este exclusă nici tratarea burlescă, plină de umor, a mitului prin Adam Mickiewicz (balada *Twardovski)*, nici cea sceptică prin Puşkin *(Scene din „Faust")* sau donjuanescă prin Lenau *(Faust)* — un seducăcător fără scrupule, un senzual vinovat de moartea copiilor, căruia crima nu-i permite să atingă adevărul. Paul Valéry prin *Mon Faust* şi Thomas Mann prin impresionantul roman *Doktor Faustus* deschid drum interpretărilor contemporane ale mitului faustic. Un singur exemplu : Faust-ului lui Ghelderode, „obosit de a nu găsi în căutarea adevărului decît porţi închise" [2], îi este propriu sentimentul alienării. Eşecul şi-l explică eroul însuşi : „În adevăr eu nu sînt la locul meu, în costumul meu, în epoca mea". Unica posibilă salvare este evaziunea în realitatea cărnii, alături de o Margaretă senzuală şi impudică.

Itinerariul mitului faustic prezintă o diagramă ciudată, de la titanul renascentist şi Prometeul romantic însetat de

---

[1] G. Steiner — *La mort de la tragédie*, Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 91.

[2] Elisabeth Debardt — *La quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, Éd. Universitaires, Paris, 1967, p. 20.

cunoaştere la masca jalnică a alienatului, a bufonului tragic contemporan. Este un nou model de meditaţie asupra condiţiei umane, determinat de o anumită structură socială, în care eroul alienat în propria sa existenţă, angoasat prin însăşi zodia sa ontologică, pusă sub semnul morţii şi al zădărniciei, devine un anti-erou.

În dramaturgia românească, cu mici excepţii, piesa lui Victor Eftimiu — *Doctor Faust vrăjitor* [3] şi cea a lui Mihai Neagu Basarab — *Profesorul Faust* [4], mitul faustic nu a fost abordat. Să fie oare vorba de respectul sacrosant acordat unei culmi a literaturii lumii *Faust*-ul goethean, tradus cu o deplină artă de Lucian Blaga? Dealtfel inspiratul traducător vedea în monumentala creaţie goetheană „cea mai genială cosmopee a literaturii universale". Ar fi desigur hazardat să căutăm o unică explicaţie a acestui fapt. O literatură, observa D. Caracostea, se caracterizează nu numai prin ceea ce recepţionează, dar şi prin elementele care i-au stat la îndemînă dar nu le-a primit. [5]

Lira atît de fecundă a lui Victor Eftimiu s-a oprit şi asupra magului de la Wittemberg şi în temeritatea opţiunii constă meritul lucrării. Pentru Eftimiu mitul faustic, prin cîteva din invariantele sale — lupta principiilor antinomice, motivul pactului cu diavolul şi cel al rebeliunii — coboară pe firul timpului în epoca lui Simon Magul, Cyprian din Antiohia sau Theophilus din Adana. „Prezenţa diavolului — notează dramaturgul în Prefaţa piesei — scoate personajul din istorie şi-l plasează în legendă, iar figurile legendare pot fi strămutate în orice ţară, în orice epocă". Conform acestei opinii Victor Eftimiu mută acţiunea primelor trei acte ale piesei cu peste două secole mai devreme, în jurul anului 1300, în plin Ev Mediu florentin, făcîndu-l pe magician contemporan cu Dante. Faust apare ca un amestec ciudat de om de ştiinţă şi şarlatan, de savant şi vraci, de filozof şi mincinos, un „Vîn-

---

[3] Victor Eftimiu — *Doctor Faust, vrăjitor*, EPLA, Bucureşti, 1957.

[4] Mihai Neagu Basarab, *Profesorul Faust*, piesă într-un act, în vol. *Frînghia de rufe a familiei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

[5] D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, EPL., Bucureşti, 1969, vol. II, p. 133.

tură-Țară", asemănător în multe privințe cu legendarul Păcală al folclorului românesc. Ultimele două acte se petrec în timpul Renașterii, iar Faust ia chipul lui Leonardo da Vinci. Mefisto cunoaște și el două ipostaze ; îngerul căzut vrea să se salveze fie prin iubire față de semeni și sfîrșește ca nestatornicul Don Juan, fie prin ascentism paroxistic și se transformă în fanaticul Savonarola.

Fantezia autorului proiectează fapte mitice pe fundalul unui cadru real-istoric, deplasează accente, anulează semnificații majore în favoarea altora mai puțin reprezentative. Un mesaj valoros — perenitatea efortului uman pentru a transcede spre culmile cunoașterii — și cîteva idei etice în concordanță cu gîndirea contemporană sînt expuse declarativ de personaje fără vigoare dramatică. Monotonia discursivă a piesei este contrapunctată ironic-parodic de unele reflexii și paradoxuri : pentru Dante de pildă „infernul e căminul. Cel mai cumplit dintre exiluri, fiindcă ține pîn-la moarte !"

Dacă mitul faustic nu trăiește în teatru decît prin piesele amintite, puțin reprezentative din punct de vedere dramatic, și în film printr-un ingenios și contemporan *Faust XX* semnat de Ion Popescu-Gopo, în schimb ecourile lui pulsează în numeroase lucrări dramatice. Cel mai adesea e întîlnit motivul pactului faustic, influențat, evident, și de creația folclorică românească în care diavolul e prezent adesea. Astfel Voievodul Nenoroc din fantezia dramatică în 6 acte *Cocoșul negru*[6] de Victor Eftimiu își vinde sufletul Dracului „pentru domnia vieții", descoperind în final că adevărata fericire o găsești numai în tine însuți. Dar, și dacă n-ar fi încheiat acest pact, n-ar fi avut altă posibilitate de alegere, de la naștere fiind predestinat răului care acționează, ca și în tragedia greacă, cu valoare de destin. Dramaturgul reușește să prezinte sugestiv zodia nefastă sub care s-a născut Nenoroc și în umbra căreia și-a trăit zbuciumata viață. Cocoșul negru, trîmbițașul morții, i-a sortit amăgirea, zăbranicul nefericirilor și al căutărilor deșarte. Pentru Nenoroc numai porțile infernului sînt deschise. Dracul, unul din personajele izbutite ale piesei, metamorfozat sub nenumărate fețe : vistier, temnicer, han-

---

[6] Victor Eftimiu — *Cocoșul negru*, fantezie dramatică în 6 acte, în *Teatru*, EPL, 1966.

giu sau așa cum și-l închipuie imaginația populară pe Belzebut — negru, cu coarne și copite — îl fascinează cu atît de înrudita idee goetheană, „bucuria de a ști și a vedea", cu desfătarea iubirii, cu orgoliul puterii și înșelătoare avuții, într-o evocare unde talentul de versificator al poetului atinge o culme a sa. Victor Eftimiu a negat orice influență a poemului goethean, susținînd că „singura apropiere dintre piese e faptul că au în centrul acțiunii pe Diavol" [7]. „Nenoroc nu are nici una din frămîntările metafizice ale bătrînului învățat nordic, iar peripețiile vieții sale sînt cu totul altele. Însuși Diavolul din *Cocoșul negru* este de esență cu totul diferită de a studentului întîrziat, scepticul Mefisto". „Diavolul meu este mai mult Satana biblică". [8] Desigur deosebirile sînt fundamentale, de structură și esență, dar există asemănări, fie și formale. Nenoroc se recomandă, scrie George Călinescu, ca un Faust „parțial, înfățișînd numai pe solitari, pe investigativi". [9]

Tot de la naștere și Fiul Împăratului este blestemat de Piază-Rea să fie prins în închisoarea unei *Piele de cerb* [10], din care va ieși numai atunci cînd va găsi cheia fericirii. Încercarea disperată de a scăpa de sub puterea vrăjii îl determină pe eroul lui George Magheru să experimenteze diverse ipostaze umane și să repete itinerariul faustic : dorința de a cunoaște lumea prin știință, tentația frumuseții, plăcerea odihnei și a vieții de familie, patima acțiunii, cinstirea muncii simple, simțul dreptății, prețuirea reculegerii filozofice. Piele de cerb este un existențialist „avant la lettre", prins în dramatica opțiune între a fi și a face, între gînd și faptă, pentru a-și cîștiga astfel libertatea și a-și dobîndi condiția umană. Ca și eroul goethean, doar în clipa în care se uită pe sine și renunță la fericirea personală, pentru binele celorlalți, primește botezul omenirii și chip omenesc. La capătul frămîntatului său drum învață că „acțiunea fără iubire este zadarnică" și își înțelege menirea — „cunoașterea lumii și stăpînirea ei". Ale-

---

[7] Victor Eftimiu — *Portrete și amintiri*, București, 1966, p. 376.
[8] *Ibidem*, p. 376.
[9] G. Călinescu — *Istoria literaturii române*, compendiu. EPL., 1968, p. 280.
[10] George Magheru, *Piele de cerb*, pretext dramatic pentru meditațiune, Cartea Românească, București, 1937.

goria faustică din *Piele de cerb* oscilează între basm, feerie și poem filozofic, între poezia delicată, umor și parodie. Personajele sînt de basm : Împăratul, Împărăteasa, Domnița, Ursitoarele, Piază-Rea, Piază-Bună, dar semnificația este mult mai profundă. Văpăilă și Gerilă constituie un alter ego al eroului, primul însemnînd acțiunea, fapta avîntată, celălalt reflecția, meditația pasivă. Sînt de fapt principiile antinomice care guvernează însăși existența umană cu momentele ei de înflăcărată dăruire sau de tacită resemnare. Incursiunile în spațiu și timp ale eroului, construite pe schema fabulosului folcloric, apar dublate de înțelesuri filozofice, sociale și etice. Itinerariul parcurs este însuși drumul existenței umane situat la granița dintre miticul codru și lumea contemporană dominată de „puterea mașinilor" și de spectrul războaielor. Realizat în manieră cinematografică „pretextul dramatic pentru meditațiune" al lui George Magheru reușește cu greu să adune într-o matcă comună numeroasele fire ale acțiunii, pulverizată astfel în zeci de planuri.

Dramatice sînt căutările Voievodului Viorel din tragedia lui Ștefan Petică *Solii păcii*[11] către trăirea intensă și plenară a vieții, deoarece, așa cum afirmă eroul, „peste tot mai este ceva ce n-am văzut". Simina, „fata născută din păcat", îl îndeamnă să părăsească prozaicul unei existențe lipsite de ideal pentru atingerea absolutului, chiar cu prețul sacrificiului suprem. Acest prinț al unei Vrance legendare nu ajunge să descopere, ca eroul goethean, clipa minunată în slujba umanității căreia să-i spună „oprește-te" și rămîne un profund însingurat, trăind tragedia totalei izolări. Viața e o permanentă căutare a idealului inaccesibil, sufletul nu-și găsește liniștea decît în moarte — solii păcii sînt solii morții.

Avatarurile Poetului din povestea dramatică a lui Adrian Maniu și Ion Pillat, *Tinerețe fără bătrînețe*[12], refac și ele itinerariul faustic al cunoașterii și înțelegerii : „Ținta e însăși calea mea — / Prin lanuri, prin codri și vîlcele / — am să alerg, să tot merg pînă la stele / am să merg să văd ce e

---

[11] Ștefan Petică, *Solii păcii*, tragedie în 5 acte, în *Opere*. Ediție îngrijită de N. Davidescu, Fund. pentru literatură și artă, București, 1938.

[12] Adrian Maniu, Ion Pillat, *Tinerețe fără bătrînețe*, Arhiva personală A. Maniu, manuscris.

acolo și mai încolo ce este". Eroul, ca un alt Faust, este gata să satisfacă dorința unui nou Mefisto — Astrologul, deși este convins că „nu cîțiva stropi de sînge pot fi prețul / cunoașterii pe care vreau s-o am / ci viața mea".

Neliniști faustice îi atribuie și Victor Papilian eroului său Ion din misterul *Cerurile spun.*[13] Dar personajul nu are aspirația marilor înălțimi, tot ceea ce cunoaște la Freiburg, „îndemnurile artei noi", fiorii dragostei nelegiuite, alchimia științei sînt rezultatul intervențiilor mefistofelice ale lui Șorban și ale Vrăjitorului și nu ale dorinței legitime a propriului eu. „Pactul faustic", alături de motivul „jertfei zidirii", de cel al demoniei orașului sau pirandellian al dedublării personalității, nu fuzionează organic, piesa se prezintă stufoasă, nedramatică și sufocată de elemente mistice. Interesant rămîne doar fiorul de intens patriotism care o străbate. Cornea Ardeleanu, din legendarul Bîrgău al sec. XVI, dorește să-l înalțe la tronul Moldovei pe fiul său, Ion, pentru a realiza unirea țărilor surori și „alungarea turcilor din ținuturile creștine". De asemenea, regăsirea de către Ion a înaltelor idealuri și îndatoriri față de locurile și oamenii de care îl leagă nevăzute fire întru gînd și credință.

Un pact faustic, de data aceasta în cadrul unei piese moderne, de factură expresionistă, *Jocul întunericului*[14] de Adrian Maniu încheie și poetul de geniu și visătorul idealist — Dionis. Mefisto este acum Dr. Negru, exponent al egoismului exacerbat al societății burgheze, dornic să cumpere nu sufletul, ci capul, inteligența, talentul creator : „Propunerea ce-ți fac (i se adresează lui Dionis — n.ns.) nu are nimic ridicol și nimic curios — e foarte naturală, foarte firească : antropologică. Sînt medic și îndeajuns de bogat. Propunerea e simplă. Dumneata îmi vinzi capul și dacă mori înaintea mea am dreptul să-l întrebuințez la experiențe." Motivului faustic i se alătură și cel al trădării pentru 30 de arginți, Dionis, fiind un nou Crist vîndut de un nou Iuda — Gabriel. Dealtfel și replicile lui Dionis amintesc de cele biblice : „acesta este creierul meu care pentru toți se împarte". Satira piesei este pre-

---

[13] Victor Papilian, *Cerurile spun,* în *Teatru,* vol. I — *Trei mistere*, Sibiu, Ed. Dacia Traiană, 1945.

[14] Adrian Maniu, *Jocul întunericului,* piesă în 3 acte, în *Lupii de aramă*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

cisă, în numele activismului expresionist se dezvăluie tarele societății capitaliste, dominată de puterea distructivă a banului, dezumanizată, egoistă, prostituarea Muzei semnificînd pervertirea artei, mercantilizarea și implicit moartea ei. Se încearcă astfel apropierea a două planuri — unul social, cu virulente accente critice, altul parabolic, de esență mitică, apropiere formală care rupe unitatea de structură a piesei. Preferința pentru personajul categorial, întreținerea unei atmosfere de neliniște prin semne prevestitoare, accentuarea prin culoare — negrul luminat de licărul luminărilor sau al cărbunilor aprinși, roșul zorilor care ninge zăpadă de sînge peste mulțime, valurile de lumină roșie ale focului, părul roșu al iubitei fluturînd ca o flacără, plapuma roșie și rufele albe în odaia ticsită de fum sau salonul roșu unde se va desfășura magia medievală, liturghia neagră, măștile caricaturale și grotești — sînt un reflex al influenței expresioniste.

Ion Sava a scris misterul social tragicomic *Președintele* [15] în polemică cu ideea faustică a reîntineririi, înfățișată ca iluzie deșartă care-l împinge pe erou la moarte inevitabilă. „Dacă *Faust*-ul lui Goethe a nenorocit o mulțime de oameni, făcîndu-i să-și piardă viața, nota sentențios și apodictic autorul, sînt sigur că *Președintele* va ferici pe foarte mulți, băgîndu-le în cap că în viață, pe toate planurile, există un principiu al paralelismului care nu suportă nici o excepție". [16] Sava a ambiționat să-l înlocuiască pe „cenușiul Mefisto" cu un spirit nou, pozitivist, nelegat de vreo „instituție ocultă", reprezentînd doar inteligența umană. Vechiul mister religios trebuia să cedeze locul misterului social modern într-o modalitate asemănătoare celei promovate de Paul Claudel în *Pantoful de Satin*, Jean Cocteau în *Cavalerii mesei rotunde*, Jarry în *Ubu roi* sau Apollinaire în *Țîțele lui Tirezias*.

Mai mult decît în oricare din piesele sale, în *Președintele* dramaturgul se supune viziunii regizorului, atras de valorile teatrale ale textului dramatic, de ideea reteatralizării în spiritul principiilor lui Bragaglia. Concepția estetică de

---

[15] Ion Sava, *Președintele*, mister social tragicomic în 3 acte, în vol. *Măști*, Ed. critică de G. Pienescu, prefață Ileana Berlogea, Ed. Cartea Românească, Buc., 1973.

[16] Ion Sava, *Măști*, Ed. Cartea Românească, București, 1973, p. 352.

dramaturg-regizor, de „autore-tecnico" își găsește materializarea în acest „necanovaccio", scenariu gen Commedia dell' Arte, țesut din zeci de planuri. Tehnica expresionistă, a supradimensionării și prezentării clovnești a personajelor alternează cu tablouri euritmice și divertismente teatrale psihotecnice, cu scene de pantomimă și circ, cu coruri grotești și bufonerii dar și cu momente de poezie tragică. Prea „cerebrală" și „rece", cu personaje „fără suficientă identitate, trăind schematic, fără complexitate" [17], farsa tragică a lui Ion Sava își păstrează importanța prin efortul înnoirii limbajului teatral în sincronie cu tendințele modernizării europene.

Dintre toate personajele mitice românești ni se pare că Meșterul Manole, prin dominantele sale, — dorința de a atinge culmile cunoașterii și demonicul creației se apropie cel mai mult de specificul mitului faustic. Dar Manole este un Faust românesc, născut din nevoia de cunoaștere și împlinire a poporului nostru, din pasiunea muncii sale creatoare și din puterea sa de jertfă. Și poate de aceea mitul faustic nu a fost reluat în dramaturgia noastră *in extenso*, ci și-a topit ființa și a rodit pe sol românesc în unul din miturile fundamentale autohtone — Meșterul Manole, generator de capodopere cu nimic inferioare marilor creații universale.

## 4. SUB SEMNUL PARODIEI

Scaliger formulase încă din Renaștere, într-o butadă, enunțul „parodia fiică a rapsodiei", prin rapsodie înțelegînd opera rapsozilor, în speță cei homerici. În sensul tradițional și clasic, acreditat prin micul Hipponax, parodia e o „urzeală precumpănitor acidă, depreciatoare și, de cele mai multe ori, pitică". [1] Personajele discută despre lucruri mărunte sau de maximă importanță în limbajul conversației cotidiene. Regis-

---

[17] Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Ed. Meridiane, București, 1966, p. 306.

[1] Andrei Brezianu, *Ulysses, parodie și rodnicie, Secolul 20*, nr. 10, 11, 12, 1971.

trul grav cedează locul celui comic. Eroii renunță la cothurn, gesturile își pierd solemnitatea. Qui-pro-quo-urile, travestiurile, calambururile sau alegoria se plimbă nestînjenite în lumea de mirt și ambrozie a muritorilor. Olimpul devine terestru.

Desigur tentația parodiei nu e nouă. Grecii aveau un acut simț al ironiei și înțelegeau să glumească, pe scenă, chiar și la adresa zeilor. Comedia, după observația pertinentă a lui Ion Zamfirescu, era privită ca o tribună de luptă, de idei și atitudini, îngăduind ca dezbaterea pentru adevăr să nu fie luată drept semn de necredință, ci mod necesar de judecată.[2] În numele acestei „PARRHESIA, adică a libertății de cuvînt", își îndreaptă Aristofan atacurile satirice coborînd zeii din înălțimile Olimpului și înfățișîndu-i cu defectele și lipsurile muritorilor. Parodierea legendelor mitologice se realizează fie prin deprecierea miturilor, prin persiflarea și ridiculizarea părților emoționante și patetice ale epopeelor și tragediilor, fie prin aerul de bufonadă cu care sînt înfățișați zeii și eroii.

Intenția este vizibilă și în *Troilius și Cresida*. Toată măreția și strălucirea personajelor homerice se năruie. Nu mai rămîn decît cioburi, uneori frumos colorate, alteori opace, din care reconstituim o lume pe dos. Sub aerul de bufonadă și grotesc se ascunde, remarca Jan Kott, „o mare dispută privind sensul și prețul războiului, privind existența și prețul iubirii... existența ordinii morale într-o lume crudă și de neînțeles."[3] *Iliada* devine astfel pretextul în numele căruia se dezbat probleme specifice unei epoci cu valabilitate general umană : prietenia, iubirea, cinstea, într-o operă cu sclipiri și umbre de un tragism răscolitor disimulat sub parodie.

Parodierea marilor mituri revine cu insistență la sfîrșitul secolului al XIX-lea la Offenbach care, pe libretele lui Meilhac și Halévy, realiza modelele genului cu *Orfeu în infern* sau *Fecioara Elena*, la Robert de Flers și Caillavet sau Claude Terasse.

---

[2] Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. I, E.S.P.L.A., București, p. 162.

[3] Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, E.L.U., București, 1969, p. 78.

Secolul nostru pare dispus să readucă miturile sub forma lor parodică, cu o frecvență constantă. Este explorat nu atît pateticul vechii tragedii ci se caută un mod propriu de reflectare asupra condiției umane. André Gide în *Jurnalul* său formula clar această intenție atunci cînd se adresa publicului : „Voi aveți piesele lui Sofocle și eu nu îi sînt rival ; îi las lui pateticul (...). Eu îmi propun, nu să vă fac să rîdeți sau să plîngeți, dar să reflectați". În locul fatum-ului antic, ceea ce îl interesează pe autorul lui *Prométhée mal enchaîné* este, așa cum rezultă din *Considerations sur la mythologie grécque*, adevărul psihologic.

Sub jocul simbolurilor, remarcabil prin virtuozitatea transpunerii, interpretarea mitului antic devine liberă, umoristică și actuală. Tonul general renunță la simplitatea antică, piesele se remarcă prin acrobație verbală, limbaj strălucitor, virtuozitate în arta dialogului. Paradoxul, calamburul, satira, ironia dau culoare universului poetic al unor fini psihologi dublați de sclipitori artiști ai cuvîntului. Umorul se îmbină cu tragicul, personajele pierd dimensiunea grandorii, în favoarea celei obișnuite, cotidiene. Euridice se transformă într-o mică comediană, Orfeu într-un artist al străzii (*Euridice*-Anouilh), Ismena grasă și blondă iubește valsul. Polinice frecventează balurile și cazinourile, regina tricotează (*Antigona*-Anouilh). Cuplul Orfeu-Euridice (*Orfeu*-Cocteau) duce un menaj modern cu discuții, neînțelegeri, reproșuri : Orfeu este certăreț și nervos, Euridice își plînge soarta, regretînd că s-a reîntors pe pămînt. Alcmena geloasă și pe luna pe care o privește Amfitrion îl ceartă, în glumă, că s-a gătit ca și cum s-ar duce la un război cu amazoanele (Giraudoux).

Miturile sînt dezgolite de semnificațiile originare, tragicul capătă implicații parodice, de bufonadă, dezeroizarea merge pînă la deriziune. Eroul devine non-erou. Atitudinea poate fi semnalată la Hofmannsthal, *Oedip și Sfinxul*, Cocteau, *Mașina infernală*, Th. Wilder, *Alcestiade*, Camus, *Caligula*, Brecht, *Sf. Ioana la abatoare*, Ghelderode, *Moartea lui Faust*, Frisch, *Don Juan și dragostea pentru geometrie* sau Dürrenmatt, *Hercule și grajdurile lui Augias*.

Se ajunge astfel la un fenomen simptomic pe care G. Steiner îl numea „moartea tragediei" și, implicit, moartea tragicu-

lui, cauzat de „moartea divinității".[4] Poetul contemporan nu mai poate să stabilească ca poetul grec „un contact imediat de teroare sau bucurie" cu publicul său, actul său teatral nemaifiind o participare colectivă. În plus nedorind să renunțe nici la „rezonanța temei antice", „nici la savoarea temei noi", produsele devin „simple travestiuri", șarade alegorice. „Cînd zeii morți au fost rechemați la viață, în lumina rampei moderne, au adus cu ei un miros de descompunere". Steiner înțelege însă conceptul tragic unilateral și dă o explicație parțială unui fenomen mult mai complex. Nu dispariția divinității constituie cauza care provoacă moartea tragediei, ci cristalizarea unui alt gen de conflicte sociale-politice, morale, etice, care aparțin unei alte lumi. Atrocitățile războiului, alienarea, „anxietatea individului, spaima universului concentraționar", remarca Romul Munteanu, au contribuit la realizarea unui „teatru antiiluzionist" în care omul contemporan își confruntă cu luciditate propriul destin.[5]

Dramaturgia românească, prin excelență o dramaturgie cu caracter satiric, nu putea să rămînă indiferentă la tendința de parodiere a miturilor. Maniera amintește de autorul *Țiganiadei*, Ion Budai Deleanu, care prin caracterul burlesc, tonul glumeț și persiflant, comparațiile depreciative, deposeda epopeea și eroii antici de grandoarea cunoscută. Astfel Hîrgău „cel cu gura mare", care după ciocnirea cu taurii anunța țiganii că „vrăjmașii s-au împrăștiat" era asemuit cu Stentor, iar Drăghici cu Nestor. Eroii preferați ai comediilor mitice sînt cei ai Olimpului identificați în situații hazlii, grotești sau burlești dintre cele mai diverse.

*Homer travestit* — piesa lui E. Lovinescu — povestește peripețiile cuplului Venus-Vulcan, acțiunea desfășurîndu-se simultan pe pămînt, la cîrciuma „La Bacchus cel vesel" și în Olimp. Zeul făurar, un fel de Pyrgopolinice, obosit de mîngîierile frumoasei zeițe născută din spuma mării și plictisit de „părul ei galben ca spicul și ochii ei albaștri ca apa mării", dorește variație. Și atunci se lasă subjugat de frumusețea terestră a cîrciumăriței Kritis cea „cu gîtul alb ca marmura de

[4] G. Steiner, *Op. cit.*, p. 239.

[5] Romul Munteanu, *Reflecții despre tragedie*, în *Jurnal de cărți*, Ed. Albatros, 1973, p. 185.

Pentelic, cu ochii negri ca apele Cocytului, cu părul des ca brazii de pe culmea muntelui Olimp". [6] Comparațiile abundente ne trimit în plină geografie olimpică. În lipsa celui „mai nesuferit dintre soți" și celui „mai prost dintre zei" zeița se consolează în brațele de oțel ale lui Marte. Iar odată adulterul constatat, parafat și clasat de Asynon (comisarul Olimpului) cu probe concrete, încornoratului Vulcan nu-i mai rămîne decît să se resemneze. Au mai pățit-o și alții.

Grație tot *Vicleniilor Afroditei* [7] și înțelepciunii Latonei, Sfinxul, simțindu-se răspunzător de soarta lui Oedip, pune la cale un plan prin care eroul este absolvit și de incest, soția nopților lui nemaifiind Iocasta, ci tînăra și frumoasa Sofia, și de paricid, Laios nemaifiind omorît, ci doar lovit. Oamenii „își fac singuri destinul", zeii nu sînt nici atotputernici, nici atotștiutori.

Tot cea mai frumoasă dintre zeițe este și pretextul celei mai izbutite comedii mitice românești *Critis sau Gîlceava zeilor* [8] de Radu Stanca. Pentru că a pierdut concursul de frumusețe, organizat de thessalieni, în fața necunoscutei Critis, zeița vrea să se răzbune crunt, dorind să-și metamorfozeze rivala, nici mai mult, nici mai puțin decît în cîrtiță. Pățania zeiței împarte Olimpul în două tabere vrăjmașe, un fel de tabere à la Hernani, care sfîșie nemuritorii între ei. Și cum e și firesc pro Fro-Fro sînt majoritatea bărbaților, contra toate femeile, în frunte cu cam veșteda Hera și prea virtuoasa fecioară Pallas. Flecarul Phoebus, ajutat de săgețile fără greș ale lui Cupidon, încurcă ițele. El, malițiosul, ironicul, fermecătorul și sadicul zeu al luminii, pentru a se amuza, manevrează din umbră fapte și întîmplări, prinzînd eroii într-un inextricabil păienjeniș. Ca într-un carusel al visului și iluziei muritori și nemuritori aleargă haotic să-și satisfacă plăceri și vanități, orgolii și dorințe, înșelînd și fiind cu toții înșelați. Din cînd în cînd poetul picură o notă de melancolică amăgire într-un ocean de tonifiantă veselie și bună dispoziție.

---

[6] E. Lovinescu, *Homer travestit*, în *Scenete și fantezii*, Ed. Flacăra, București, 1911.

[7] Mircea Alexandrescu, *Vicleniile Afroditei*, un prolog și 6 tablouri, Casa Județeană a Creației Populare, Iași, 1969.

[8] Radu Stanca, *Critis sau Gîlceava Zeilor*, comedie în 3 acte, în vol. cit.

Motivelor proprii teatrului lui Radu Stanca, realitate-iluzie, tentația măștii, li se alătură „theatru mundi"; pentru Phoebus lumea e o imensă scenă pe care farsa trebuie jucată pînă la capăt: „Ar fi păcat să se sfîrșească totul. Ar fi ca și cum o piesă de teatru s-ar isprăvi cu actul al doilea. Nu! Trebuie să-mi dau toate străduințele să nu se sfîrșească încă istoria asta." Și ca atare travestiurile abundă, încurcăturile se țin lanț. Atmosfera amintește cînd tonul de zeflemea răutăcioasă din *Școala bîrfelilor* de Sheridan, cînd cel poetic al lui Giraudoux, dulceag al pastoralei sau nostalgic al feeriilor. Limbajul oscilează între expresiile șarjat cotidiene — Afrodita este „biata Fro-Fro", mai marele zeilor „Papa" — și între exprimările metaforice.

Zeitățile poposesc dezinvolt și în paginile Alicei Hulubei care reactualizează, într-o manieră proprie, episoade picante din viața acestora, cu rezonanțe contemporane și tîlc moralizator. Zeus, după ce din prea mare amor își înghite iubita, pe frumoasa Metis, trece prin toate chinurile facerii pînă cînd Hefaistos îi deschide capul din care iese gata înarmată Pallas Athena.[9] Zeița înțelepciunii intră în mare dispută cu Poseidon pentru supremație în cetatea Cecropiei. Și, pentru a asigura un demn urmaș cetății sale favorite, Atena, își sacrifică proverbiala castitate concepînd un prototip unic, pe regele Erychtonios, îmbinare de inteligență din partea mamei și tehnică din partea tatălui Hefaistos.[10] În calitate de zeiță protectoare a căsătoriei, Pallas Athena poartă pașii lui Ulysse spre Itaca, unde îl așteaptă statornică Penelopa, înconjurată de cei 108 pretendenți la mîna, sau mai precis la zestrea ei.[11] Dalba regină tot țesînd miraculoasa pînză a uitat să îmbătrînească, în timp ce Ulysse, cînd cu Calypso, Circe sau Nausica, s-a cam adus de spate, iar părul i-a albit. La insistențele prea frumoasei și prea iubitoarei regine Lelé, cine i-ar putea rezista!, Dionysos îl înzestrează pe regele Midas cu un dar unic: să transforme în aur tot ce atinge. Mare bucurie, bogățiile curg gîrlă, dar și mare tristețe: bietul Midas, cel mai bogat om din lume, nu mai poate să mănînce decît... supă,

---

[9], [10] Alice Hulubei, *Mitologie I*, *Mitologie II*, în *Teatru*, E.P.L., 1969.

[11] Alice Hulubei, *Întoarcerea lui Ulysse*, fantezie în 8 tablouri, în *vol. cit.*

pe care o soarbe cu paiul și nu-și mai poate mîngîia numeroasele soții, concubine și odrasle decît cu mănuși. Iar ele se întreabă îngrozite : „Are mănuși, n-are mănuși ?" [12] Noroc cu scăldarea rituală în Pactol și cu soluția panaceu a lui Asclepios !

Scenetele fanteziste ale Alicei Hulubei oferă satisfacții estetice prin reînvierea, în spirit contemporan, a unor amuzante tablouri de mitologie desenate cu savoare comică. Autoarea uzitează gamele genului de la glumă la grotesc și absurd. Abundă metamorfozele, travestiurile, qui-pro-quo-urile. Acumulările comice se structurează în adevărate „boule de neige" în scene ca „Raptul" *(Răpirea sabinelor)* unde perechile sînt atinse succesiv de „coup de foudre" sau în „Judecata în infern" unde pețitorii Penelopei ajunși în lumea lui Hades îl roagă pe „cuțu Cerber" să-i muște puțin pentru a se trezi din vis. Tonul general este cel al parodiei : cearta casnică dintre Zeus și Hera ia proporții cosmice, se cutremură cerul și pămîntul. Prea înțeleapta Pallas este o hoață fiindcă a furat măslinul, iar Poseidon un plagiator deoarece l-a copiat fără scrupule pe Pegas. Satira grațioasă sau incisivă, umorul paradoxal dau savoare unor lucrări care sînt mai curînd proză dialogată decît teatru.

Amuzanta parabolă *Hercule în căutarea merelor de aur* de Valentin Silvestru [13] descrie cu înțelepciune și umor „muncile" vestitului și curajosului erou. Prezentat ca un Harap Alb al mitologiei eline, străbate drumul spre Grădina Hesperidelor accidentat cu momente de real dramatism, ca de pildă lupta cu leul din Nemeea sau de vervă ironică în scenele cu Eristeu. Scrisă în versuri albe, îmbinînd unda poetică cu nota parodică, piesa, destinată celor mici, dar și celor mari, își dezvăluie, fără ostentație, caracterul educativ și moralizator.

Olimpul, ne spune Ion Anestin în fantezia dramatică *Falimentul zeilor* [14], a căzut din pricina unei neveste orgolioase — Junona și a unui somnambul — Amfitrion. Perso-

---

[12] Alice Hulubei, *Midas*. patru tablouri, în *vol. cit.*

[13] Valentin Silvestru, *Hercule în căutarea merelor de aur*, text dactilo, Teatrul pentru Copii și Tineret din Iași.

[14] Ion Anestin, *Falimentul zeilor*, fantezie dramatică în trei acte, text dactilo, Biblioteca Teatrului Național.

najele descind din lumea lui Caragiale; Amfitrion e un lunatec care s-a încornorat singur în vis, un fel de Conu Leonida tînăr, cu fixații și „fandaxii", iar Alcmena o demi-mondenă de mahala în căutarea „nevricoasă" a dragostei cerești a lui Jupiter. Mai marele zeilor, un trecut Don Juan, luptă cu disperare să-și mențină reputația de cuceritor, cerîndu-le lui Amor și Hermes să-i împrumute chipul în aventurile lor galante. Motivul — reclamă electorală. Orgolioasa Junona, Junica, Ninica, ultragiată în ambiția ei de matroană absolută, eliberează Adevărul din închisoarea în care îl ținea Jupiter, iar acesta îi instigă pe muritori ca să-i alunge pe olimpici. Peste veacuri, zeitățile dăinuind doar în marmura rece a statuilor tremură pe soclul lor părăsite într-un adăpost aerian. Numai că de data aceasta nu un Jupiter tonans mînios aruncă un pumn de fulgere care zguduie cerul și pămîntul. Situația este mult mai gravă. Zeul necruțător este acum războiul atomic, care amenință cu distrugere totală întreaga fire. Fantezia lui Ion Anestin interesantă prin noile ipostaze în care apar personajele mitice, prin contemporaneizarea temei, abundă însă în intrigi colaterale acțiunii principale, care, fără a reuși să se omogenizeze, rămîn scene în sine. Comicul este voit căutat, iar limbajul lipsit de suplețe.

Dezgolite de semnificațiile originare, miturile devin și pretextul unor discuții politice și filozofice proprii lumii moderne. Parabola lui Giraudoux *La guerre de Troie n'aura pas lieu* raportează mituri străvechi la actualitate, la destinul dramatic al Europei anului 1935, asemănător celui al Greciei și Troiei. Sloganurile „spațiul vital" sau „războiul fulger" pe care le reclamă Junona din piesa lui Tudor Șoimaru *Furtună în Olimp*[15] agitau Europa aflată la sfîrșitul unui război de decimare. Protestul lui Ganymedes reflectă protestul întregii omeniri :„Laș ? Este oare o lașitate să te temi de un război în care singura jertfă sîntem noi, oamenii ? Voi, zeii, sînteți la adăpost : bine hrăniți și bine înarmați... Dar noi, oamenii, ce avem ? Piepturile noastre sînt goale și se oferă cu resemnare loviturii de moarte. Mîinile și picioarele noastre dezgolite sînt sfîrtecate de spada dușmanilor". Paradoxală, în adevăr, așa cum remarca Șerban Cioculescu, încercarea de a în-

[15] Tudor Șoimaru, *Furtună în Olimp*, comedie în 7 tablouri, cu prefață de Șerban Cioculescu, Ed. Vatra, București, 1946.

toarce în glumă și veselie grozăvia trăsnetelor, a sirenelor, a „disperărilor și a camuflajului".

Nici ecourile războiului de la Troia nu s-au stins. Napolean din sceneta parodică *Phedra* [16] visează domnia întregii lumi, dorindu-se un nou faraon sau Cezar. Cu malițioasă erudiție G. Călinescu înfățișează un amalgam de epoci și fapte, de oameni și destine. Napoleon ordonă asediul Thebei, Papa Leon X o răpește pe frumoasa Elena, pentru care e gata să renunțe la togă și tiară, iar Phedra, după „ce-a înviat", „lovindu-se în somn de muntele Ararat", îl regăsește pe Yppolit sub chipul lui Achille, Napoleon, Papa, Werther. Cioburile unui miraculos caleidoscop se combină cu ingeniozitate, întîmplările absurde au haz și coerență. Jocul aparențelor ascunde, vorba Împăratului din *Basmul cu minciunile*, „filosofie" și „aligorie".

Modernii investighează cu aceeași tendință de detașare, demitizare și desacralizare și miturile biblice. Exemplul ni-l oferă André Gide, Jean Giraudoux, A. M. Leish și piesele *Saul, Judith, J. P. Iov.*

Reluarea motivului biblic al lui Irod constituie pentru G. Călinescu pretextul realizării unor microscenete umoristice și parodice, grotești și absurde. Ca în Commedia dell'Arte, pe canavaua cunoscută a intrigii, autorul brodează cu fantezie derutante și paradoxale situații. Ros de „mari întrebări filozoficești", Irod cugetă la „neghioaba-i" poruncă de a ucide toți pruncii, că a rămas biata împărăție pustie, ca „după potop". Și pentru a nu se stinge stirpea omenească, sfetnicii îi propun să se însoare cu Brezaia. La fel ca în farsa Jupînului Pathelin, oaia-Brezaie nu scoate decît sunete onomatopeice. Dar monosilabicul „beee" îl duce cu gîndul, pe împăratul filozof, la „Beta", la „Bet" „prima literă din alfabet", încît Brezaia i se pare chiar mai înțeleaptă decît Aristot. În final însă — lovitură de teatru ! Fericit că de sacrosanta sa persoană „om vînjos și la haractir vijelios" soața nu se va ține scai, rămîne stupefiat la riposta exprimată în termeni deloc onomatopeici :

> Iroade, drăguțul meu,
> De te prind cu alta, vai de capul tău.

---

[16] G. Călinescu, *Phedra*, teatru abstracționist, în vol. *Teatru*, E.P.L., 1965.

Formula uzitată în *Irod împărat* [17] este a „lumii pe dos", „a lumii răsturnate" : din ouăle clocite de cocoși ies balauri și zmei, din gura babei spînzurate țîșnește o coadă cu stea, craii Baltazar, Melchior și Gaspar vor toți să se însoare cu prunca scăpată de la tăiere. „Jocuri ideogramatice", „anecdote cu tîlc", cum le caracterizează Dumitru Micu [18], descinzînd din *Povestea vorbei* sau *Stihurile pestrițe* argheziene, scenetele lui G. Călinescu apelează la mijloacele farsei, ale comediei bufe și vodevilului, efectul fiind buna dispoziție și veselia. Demonstrații de virtuozitate și inteligență mimează metrica versului popular cu vervă și spirit.

Faptul că Ion Sava își intitulează tragicomedia într-un act *Iov* [19] nu înseamnă că dramaturgul și-a propus reeditarea unui Iov modern. Între tragicul erou asupra căruia destinul implacabil adunase cele mai cumplite nenorociri și paradoxalul și maniacul personaj care știind Biblia pe de rost vrea să-l imite inventîndu-și singur suferințe morale și fizice nu poate exista decît o asemănare formală. Iov constituie doar un termen de referință care îi dă posibilitatea autorului să dezbată, într-o modalitate proprie, problema pirandelliană din *Șase personaje în căutarea unui autor*, raportul realitate-ficțiune în artă. Cele două personaje alegorice, Realistul și Fantezistul, își argumentează opiniile prin intermediul peripețiilor tragi-comice, absurde, clovnești și grotești ale unui pretins Iov al zilelor noastre.

În melodrama *De la început la sfîrșit* [20], Ion Sava deplasează acțiunea din lumea reală pe celălalt tărîm. Mitul raiului ceresc și al vieții eterne este convertit într-un bizar tablou plastic, transparent și imaterial. Iluzoria idee a fericirii viitoare eșuează tragic și grotesc. Nu există decît foarte pămîntescul „hic et nunc". Restul e neant. Pe dramaturgul Ion Sava îl interesează mai puțin realizarea caracterelor, creionarea psihologiilor, logica acțiunii. Atenția i-o reține transpunerea ideilor în scene cît mai teatrale sub aspectul expresivității plastice și auditive.

---

[17] G. Călinescu, *Irod împărat*, în *vol. cit.*

[18] Dumitru Micu, *G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 672.

[19] Ion Sava, *Iov*, tragicomedie, act unic, în vol. *Măști*, Ed. cit.

[20] Ion Sava, *De la început la sfîrșit*, melodramă în 4 tablouri, Act unic, în *vol. cit.*

Imaginea paradisului pierdut grație păcatului originar o întîlnim în prologul algoritmului dramatic *Punctul* de Mihai Georgescu[21]. Ca și în *Învierea* de Lucian Blaga, *Vreau să număr stelele* de Ion Sava sau *Actes sans paroles* de Samuel Beckett, formula folosită e pantomima. Exprimarea se face fără cuvinte, doar prin gest, mimică și ingenioasa îmbinare a literelor alfabetului. Jocul propus are haz, reținînd mai ales reacțiile Evei, cînd plictisită, cînd provocatoare, cînd senzuală, tot timpul cochetă, neuitînd să-și ia, la părăsirea raiului, poșeta, pantofii, frunza-pălărie.

În literatura noastră populară, în basme și în snoave mai ales, personajul biblic cel mai adesea parodiat — dracul — cunoaște o onomastică bogată — Sarsailă, Belzebut, Michiduță, Aghiuță, Cornorilă, Satan, Ucigă-l Crucea, Nichipercea, Cel din hău. Sub influența snoavelor populare și a scrierilor lui Ion Creangă, și în piesele de teatru păcăleala dracilor constituie momentul cel mai izbutit. Dracii nu au aspect înfricoșător, atributele lor — coada și copitele — sînt motive de amuzament, fantasticul nu e terifiant, tonul e de voită ghidușie. Întotdeauna dracul iese păcălit fie de miticul Păcală, fie de istețimea și inteligența omului simplu care acționează sub imperiul dragostei.[22]

Un „renghi bunicel" îi joacă și Unchiașul, de data aceasta nu Dracului ci Morții, în legenda lui Alexandru Macedonski *Unchiașul Sărăcie*[23]. Rugată de șugubățul moșneag să-i îndeplinească ultima dorință, să-i culeagă o pară, Moartea nu mai poate coborî din pomul miraculos decît cu învoirea acestuia. Supărată, dar și amuzată de gîndul poznaș al Unchiașului, îl pedepsește să trăiască veșnic, încît sărăcia nu va pieri din lume niciodată. Localizînd o legendă cu largi ecouri în

---

[21] Mihai Georgescu, *Punctul*, algoritm dramatic, vol. *Punctul*, *Teatru*, București, Ed. Eminescu, 1973.

[22] Fabiu Sînjoanu, *Ana Cosînzeana*, piesă teatrală poporală, întocmită în trei acte, Brașov, 1910 ; Horia Furtună, *Păcală*, snoavă în patru acte în versuri, Ed. S.A.D.R., 1927 ; Eugeniu Carada, *Cimpoiul dracului*, piesă națională în două acte și un tablou, f.a. ; Rodica Padina, *Week-end în infern*, farsă fantezistă în două părți și un prolog, în *Cînd iarba are chip de om*, Ed. Eminescu, București, 1972.

[23] Alexandru Macedonski, *Unchiașul Sărăcie*, legendă în trei tablouri și în versuri, în *Vol. Opere, II, Teatru*, Ediție critică cu un studiu introductiv și note de Tudor Vianu, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939.

folclorul european, dramatizată și de E. d'Hervilly și A. Grévin în poemul *Le Bon Homme Misère*, Macedonski reușește s-o autohtonizeze, să-i atribuie elemente ale spiritualității românești. Atmosfera de basm pune în lumină calitățile țăranului nostru : omenia, înțelepciunea în fața actelor fundamentale ale vieții, umorul și sfătoșenia. Personajele biblice ale piesei, înfățișate din perspectiva mitologiei populare, sînt aidoma oamenilor simpli, din popor. Petru și Pavel „îmbrăcați ca sfinții zugrăviți pe biserici" bat drumurile la ceas de seară, vorbesc și se comportă țărănește, Pavel se adresează cu „jupîniță" și „leică", Petru poftește la o jimblă caldă și un borș cu pătrunjel. Privită prin ochii Unchiașului, ajuns la sorocul unei vieți fără avuții, comori și regrete, Moartea se transfigurează, nu mai poartă „negre sovonite", ci o rochie albă cu ghirlande de siminoc și tufănică. Unchiașul nu se teme de moarte, numai că vrea să mai trăiască oleacă și să se bucure de rodul pîrguit al toamnei. Naturalețea dialogului și umorul sănătos ajută legenda dramatizată de Macedonski să înfrunte trecerea anilor.

Fie că e vorba de reluarea marilor mituri ale umanității, în esența lor tragică, fie că se urmează linia parodică, ele reprezintă pentru secolul XX o sursă permanentă de inspirație a cărei transpunere se face sub ceea ce Joyce numea TEMPORI NOSTRI.

# III. MOTIVE MITICE ROMÂNEȘTI ÎN DRAMATURGIE

## 1. PE URMELE UNEI MITOLOGII NAȚIONALE

„Mitul păstrează eternității lamura sufletului generațiilor."

MIHAIL SADOVEANU

Mitologia poporului român, chiar dacă nu este atît de bogată ca mitologia altor popoare, conține un inedit fond traco-dacic, asimilat de cel romanic și transmis noilor reprezentări ale creștinismului, receptive și la influențe orientale și occidentale. Substratul mitic autohton, arăta Mircea Eliade, trebuie căutat la un nivel mult mai adînc decît acela circumscris de istoria geto-dacilor, numeroase simboluri și credințe au rădăcini „într-o lume de valori spirituale care preced apariția marilor civilizații ale Orientului apropiat antic și ale Mediteranei". [1]

Ipoteza o formulase, cu mai bine de un secol în urmă, înflăcăratul romantic Cezar Bolliac: „Noblețea noastră este veche ca pămîntul. Cartea neamurilor ne-a dat un fiu al lui Noe (...), Esiod și-a început lumea și cu noi, Pindar ne-a cîntat; am produs zei timpilor primitivi, eroi timpilor eroici și timpilor istorici regi ca Sarmis și ca Decebal (...)" [2]

Strămoșii etnici ai românilor, preciza în acest sens și antropologul E. Pittard, „urcă neîndoielnic pînă la întîiele vîrste ale umanității". Sînt de-a dreptul fascinante, chiar dacă vulnerabile în argumentația lor, acele ipoteze care încearcă să stabilească leagănul formării zonale al lui HOMO EURO-

---

[1] Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan.* „Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale" Payot, Paris, 1970, p. 9.

[2] Cezar Bolliac, *Despre daci, Românul*, II, 14—26 iulie, nr. 55, 1858, p. 216.

PAENS în spațiul carpato-danubian, tracii fiind predecesori și contemporani cu asiro-caldeenii, egiptenii, greco-romanii. Mitologia tracă, considerată „prima istorie a Europei“, s-ar fi născut în Cogaion sau Gogaion. [3]

Fondului arhaic traco-dacic îi aparțin sentimentul cosmic din *Miorița*, aspirația spre desăvîrșire prin jertfa creatoare din *Meșterul Manole*, tinerețea perenă și frumusețea absolută a lui Făt-Frumos. Modul de existență tipic solar al tracilor le conferă acea atitudine panteistă de comunicare cu tainele lumii, de armonizare a individualității cu cosmosul. Omul stăpînește puterile cerului și pămîntului și nu se teme de moarte. Credincioșii lui Zamolxe se aruncă fără teamă în sulițe.

De fondul traco-dacic și de încercarea de constituire a unei preistorii și mitologii a Daciei s-au ocupat cercetări notorii, folcloriști și istorici ca Simion Florea Marian, G. Dem. Teodorescu, G. Tocilescu *(Dacia înainte de romani)*, Nicolae Densușianu *(Dacia preistorică)*, Vasile Pârvan. Izvoarele fundamentale care ar fi dat lămuriri asupra istoriei și culturii getice — *Comentariile* lui Traian, *Geticele* lui Criton și *Geticile* lui Dio Chrysostomul s-au pierdut. În lipsa lor, istoricul Vasile Pârvan recurge la mărturii literare, glothologice, arheologice, și ajunge la concluzia că geto-dacii erau henoteiști, adică credeau într-un zeu unic, zeul cerului senin căruia nu-i dădeau nici o reprezentare iconică. Marele preot își avea templul și locuința într-o peșteră, pe muntele Cogheon, de unde cobora rar în lumea oamenilor. Raiul geților se găsea în cer și ei credeau în nemurire, în sensul că după moartea trupului, sufletul ajunge într-un fel de Walhala unde, întîlnindu-l pe Zamolxis, trăiește veșnic. [4] Lucian Blaga reconstituie trăsăturile fundamentale ale mitologiei românești nu pe baza unui material istorico-documentar, ci prin deducție. În definirea mitologiei introduce o idee nouă — „topografia stilistică“ — și-și propune să corecteze cîteva din ipotezele *Geticii* lui Pârvan. Dacii sînt priviți ca o ramură a „trunchiului arian“, iar credința lor, prin analogie cu cea a arie-

---

[3] Iosif Constantin Drăgan, *Noi, tracii*, Scrisul românesc, Craiova, 1976.

[4] Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Cultura Națională, Buc., 1926, p. 152.

nilor, e considerată politeistă, cu o zeitate supremă — Zamolxe, zeu chtonian al vegetației și al belșugului. În ceea ce privește acel ORBIS ALIUS „celălalt tărîm“, nu considera ca Pârvan că ar fi cerul ci, ca și în basmele populare, un alt loc pe pămînt în care se intră „ca în munte“ prin „peșteri“ sau prin „guri de plaiuri“. Getul este un om de pădure — pădurea reprezentînd pentru el o divinitate palpabilă, magic ocrotitoare. Ca și Goethe, autorul *Spațiului mioritic* invocă în mitologia dacă un puternic cult al mumelor, strat pus în legătură cu celții care cunoșteau un număr mare de ființe mitologice protectoare ale caselor, familiilor, cetăților, așa-numitele Matrae (Mume).[5] Un ecou al acestor mume este „Muma pădurii“ a românilor de azi, care ascunde, preciza L. Blaga, „un străfund de mitologie și de magie a pădurii, un străfund geto-trac“. Dealtfel filozoful „Censurii transcendente“ acorda un rol deosebit magiei în viața spirituală a dacilor, rol pe care-l deducea din afirmațiile lui Platon și din știrile despre celți. Înseși cuvintele runice „frunză verde“ au un „ecou preistoric“, arhaic, „de mitologie și magie a pădurii și a zeităților vegetale“.[6]

Desigur e foarte greu de precizat care din ipotezele emise pe marginea protoistoriei neamului nostru sînt mai aproape de adevăr. Și Pârvan și Blaga au coborît în străfundul etnicității noastre și au așezat o piatră de gînd la temelia cugetării românești. Tot mai mulți cercetători înclină în ultima vreme, sub influența descoperirilor arheologice, să afirme caracterul politeist al mitologiei geto-dacilor. Zeului absolut, chtonianul Zamolxe, i se alătură zeul uranic al tunetului și al fulgerului Gebeleizis, o zeitate a focului și a vetrei asemănătoare Hestiei grecești și Vestei romane, un zeu războinic corespunzător lui Marte. Statuia descoperită la Piatra Roșie și medalionul de teracotă de la Sarmizegetusa ar reda chipul singurei zeițe figurate din panteonul dacic, zeița lunii și a pădurilor Bendis. Sanctuarele patrulatere și rotunde ar fi și ele o dovadă în favoarea politeismului religiei dacilor.

---

[5] Vezi și studiul Virginiei Cartianu despre influența celților asupra dacilor: *Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească*, Ed. Univers, Buc., 1972.

[6] Lucian Blaga, *Getica*, în *Isvoade*, Ed. Minerva 1972, p. 85.

Alături de fondul geto-dacic un loc important în fundamentarea mitologiei autohtone îi revine celui greco-latin. Meleagurile Dobrogei ascund vechi și tainice înțelesuri : la capul Midia ar fi poposit argonauții în căutarea lînei de aur, în Delta Dunării, în schitul Dzînei s-ar fi adăpostit Ifigenia, iar Heracles, Latona și fiica ei Artemis ar fi locuit la Dunăre. „Cei mai viteji dintre traci", cum îi numise Herodot pe geto-daci, erau considerați de exilatul poet de la Pontul Euxin, Ovidiu, ca descendenți din amazoane, giganți, ciclopi.

Din fondul mitologiei latine s-au păstrat vechi datini și cîntece care cuprind „un dulce farmec în naivele lor expresiuni" [7] și fac „legătura de mii de ani între strămoși și nepoți". [8] Jupiter tonans trecînd prin filieră creștină devine Sf. Ilie. Ursitoarele iau locul Parcelor, Toaderii, cel al Centaurilor, iar Călușarii amintesc de legendara răpire a Sabinelor. Floriile ne duc cu gîndul la sărbătorile de primăvară în cinstea zeiței Flora, Rusaliile la sărbătoarea trandafirilor — Rosalia (legată de cultul străvechi al morților), iar Sînzienele la cultul zeiței Diana. Fondul latin al mitologiei noastre a fost invocat în numeroase rînduri ca argument al vechimii neamului și al originii sale nobile : „Ne plac obiceiurile și moravurile poporului nostru... căci găsim într-însele clasica origine a neamului românesc, pentru că sînt documente prețioase ce ne disting de toate națiunile" (G. Dem. Teodorescu).

Daciei nu i-au fost străine nici miturile și credințele lumii orietale, sincretismul religios al Sarmizegetusei oferea „un bizar mozaic de concepții și credințe religioase". [9] Erau adorate frigiana Cybelle și închinătorul ei Attis, zeul șarpelui Glycon, persanul Mithras, siriana Astarte, egiptenele Serapis și Isis, celtica Epona. Potrivit fenomenului de INTERPRETATIO ROMANA zeitățile enchorice au fost înzestrate cu nume și înfățișări plastice romane, de către populația băș-

---

[7] Al. Odobescu, Prefață la G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, Buc., 1874.

[8] Dr. At. M. Marienescu, *Cultul păgîn și creștin*, tom. I, *Sărbătorile și datinile romane vechi*, Ed. Academiei, Buc., 1884, p. 24.

[9] C. Daicoviciu, *Dacica, Studii și articole privind istoria veche a pămîntului românesc*, Cluj-Napoca, 1969, p. 200.

tinașă, devenind Liber, Libera, Hercules, Terra Daciae, Gennis Daciae, Terra Mater, „eroi“ și „cavaleri“.[10]

Practici magice și rituri bazate pe credința în spirite: stihii, iele, demoni, zburători sau strigoi, aparțin fondului păgîn al creștinismului. Demonologia și herologia — demonii apelor, rusalce, vile, știme, cei ai atmosferei — vîrcolaci, drăgaice, zori, zmei, Baba-Iaga, eroii epici Iovan Iorgovan, Baba lui Novac, reclamă influențe ale miturilor slave.[11] Încă din epoca preslavă, mitologia uraniană a sciților, strămoșii slavilor, a întărit cultul șarpelui, al dragonului (balaurul dacic) și credințele în lupi, specifice și geto-dacilor. Un fond păgîn, ancestral, supraviețuiește în descîntece, vrăji, blesteme, ceremonii și ritualuri. Paparudele și Caloianul legate de riturile agrare de fertilitate aparțin, după opinia lui Mircea Eliade, matriarhatului. Paparudele au corespondențe cu zeul slav Perum, iar Caloianul cu riturile închinate Zeului Osiris. Acelorași ritualuri de fertilitate le sînt proprii Plugușorul și Colindele, după cum Orația de nuntă e determinată de ritualul fecundității, iar Bocetele, Cîntecul bradului și Cîntecul zorilor de cele funerare. Bestiarul atît de divers al basmelor și baladelor românești ca și alaiul carnavalesc al sărbătorilor de iarnă — capra, turca, brezaia, călușul au rezonanțe străvechi cu ecouri în totemism și magie.

Mitologia botanică, în variatele ei manifestări, totemismul arborical, cultul arborilor, dendrolatria parcurge un itinerar asemănător. Cel mai important arbore mitic — bradul — sub dublul său aspect cosmic și terestru participă la aproape toate ritualurile și ceremonialele (naștere, căsătorie, moarte). Arborele cosmic, YGGDRASIL, arborele ceresc sau arborele vieții și al morții sînt figurate, la români, sub emblema bradului sau a mărului cu mere de aur. Bradul sau „pars pro toto“ — crenguța de brad cu rol fertilizator — nu

---

[10] Hadrian Daicoviciu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972.

[11] Romulus Vulcănescu, *Des élémentes slaves dans la mythologie roumaine, Ceskoslovenská Etnografie*, X. 1962—2; Octavian Buhociu, *Thémes mythiques Carpato-Caucasiens et des régions riveraines de la Mer Noire*, în *Ogam*, Tradition celtique, Tom. VIII, fasc. 4, aug. 1956.

lipsesc din Cultul cabirilor, al Cavalerului trac, al Cavalerilor danubieni sau al Zeiței Bendis. Alături de brad și măr, fondului arborical carpatic îi aparțin stejarul, fagul, plopul, salcia, cireșul, nucul, investite cu funcții mitico-magice și prezente ca elemente benefice la sărbătorile Anului nou, ale Sf. Gheorghe, Sf. Ilie, Floriilor sau Armindenilor. Monumentele mitologice stilimorfe, stîlpii cerului sau coloana cerului preiau și transmit mesajul și simbolurile mitologiei botanice străvechi.[12]

Creștinismul distruge elementele păgîne sau le convertește în noi reprezentări. Sf. Simion, numit și Stîlpnicul, este noul Atlas creștin. În legenda Meșterului Manole se înalță o biserică creștină, dar sacrificiul e păgîn. Pe casele țărănești apare crucea, iar pe porți e sculptat soarele. În configurarea mitologiei românești, o mitologie de tip ortodoxist în ceea ce „privește atmosfera, fabulația și conflictele ei permanente"[13], contribuția spirituală a creștinismului ocupă un loc major. Este vorba nu atît de un creștinism de ordin „instituțional", deci legat de „biserică", ci mai mult de ordin moral, o învățătură etică despre bine și rău, în spiritul omeniei — legea noastră strămoșească.[14] În acest sens poporul și-a creat înfiripările sale mitice, într-o lumină proprie, vizibil îndepărtată de explicațiile evanghelice.

Dumnezeu, figura centrală a mitologiei românești, cauza tuturor celor văzute și nevăzute, face parte din lumea fenomenală, ca și omul se „naște" dintr-un fluture pe o frunză de nenufar.[15] Creația sa nu e perfectă, de la început, ca în Biblie, ci este supusă unor neîncetate ameliorări. Imperfecțiunea pornește de la demiurg care nu poate să realizeze totul, nici singur, nici perfect. Dracul apare la timp și astfel se explică nesimetricul, accidentalul, imperfecțiunea. Dumnezeu face floarea, cîinele, albina, iar dracul ghimpii, lupul, musca. Fîrtate și Nefîrtate, frați diametral opuși simbolizînd binele

---

[12] Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, Ed. Academiei R.S.R., Buc., 1972.

[13] Romulus Vulcănescu, *Scurtă privire asupra mitologiei românești*, Craiova, 1938.

[14] N. Mărgineanu, *Sub semnul omeniei*, E.P.L., 1969, p. 133.

[15] Aurel Coman, *Mythologie roumaine*, Buc., Universul, 1942.

şi răul, sînt personaje complementare care contribuie egal la geneza lumii.[16] Este vorba astfel, în cosmogonia românească, de un principiu dualist, un dualism iranian, după cum propun B. P. Hasdeu sau N. Cartojan[17] sau de un sincronism în elaborarea unei viziuni, de un mit universalizat propriu şi folclorului românesc cum crede Mircea Eliade. Dumnezeu neputînd să-şi termine opera recurge la fiinţele cele mai mărunte — ariciul, albina —, care ştiu ceea ce Creatorul nu ştie — cum să facă pămîntul să încapă sub cer.[18] Sacralul se amestecă cu profanul, celestul cu terestrul, realul cu irealul.

Mitologia românească consideră omul una din primele creaţii ale lui Fîrtate şi Nefîrtate, şi nu ultima ca în Biblie. Ca atare omul se află în raporturi intime cu cei doi şi cu cosmosul şi participă implicit la spectacolul prelungit al genezei.

După ce au fost create pămîntul şi cerul, soarele şi luna, omul şi vieţuitoarele, vine rîndul duhurilor văzute şi nevăzute „prietenii şi duşmanii omului" cum îi numeşte Tudor Pamfile.[19] Prieteni îi sînt ursitoarele, îngerii, norocul, şarpele casei, zînele bune, duşmani — strigoii, moroii, vîrcolacii, samcele, zmeii, stafiile, halele, sperietorile, ştimele, balaurii — unelte ale diavolului. O dată lumea terminată, Dumnezeu a purces să se odihnească, se simţea un „Deus otiosus", obosit fizic şi mental şi s-a retras în cer, retragerea lui simbolizînd în acelaşi timp expresia desolidarizării de răul care a invadat lumea după păcatul originar.

Imaginaţia înaripată a poporului nostru a încercat să răspundă tuturor tainelor firii, să dea chip aievea necunoscutului, să explice misterele existenţiale. Personajele mitologiei româneşti nu sînt atît de sacre încît să rămînă intangibile, lumea lor nu se deosebeşte de cea a omului. Totul se materializează în imagini proprii universului rural. Dumnezeu aidoma unui bătrîn cumsecade cutreieră lumea în opinci şi

[16] Lucian Blaga, *Fîrtate şi Nefîrtate*, în *Isvoade*, p. 212.

[17] N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, Ed. Casei Şcoalelor, Buc., 1929, p. 25.

[18] E. N. Voronca, *Datinile şi credinţele poporului român*, Cernăuţi, 1903, p. 16.

[19] Tudor Pamfile, *Mitologie românească. Duşmani şi prieteni ai omului*, Buc., 1916.

iţari, iar Joimăriţa, o babă aprigă, bagă spaima în nevestele leneşe. Dracul nu are nimic din însuşirile apocaliptice pe care i le atribuie biserica. Chiar şi noţiunile abstracte sînt materializate. Sufletul este un abur închis într-o lăcriţă din inimă. Raiul, elementul compensator, devine o grădină plină de flori, iar iadul un rîu de foc şi smoală. Miturile, expresie a înţelepciunii poporului nostru, includ elemente moralizatoare, spiritul justiţiar acţionează fără greş. Soarele şi luna sînt blestemaţi să alerge pe bolta cerească, fără a se ajunge vreodată, deoarece au încălcat, prin dragostea lor vinovată, legile nescrise ale firii. Sfînta Vineri o ajută pe fata cea harnică a moşneagului şi o pedepseşte pe cea leneşă a babei. Munca reprezintă valoarea supremă a vieţii. Omul prin muncă sfinţeşte locul. În sprijinul lui Făt-Frumos, simbol al principiului binelui, vin toate babele sfinte, zînele şi duhurile bune.

Panteismul însufleţeşte întreaga mitologie românească. Lumea vegetală ca şi cea minerală este animată de un suflet imens. Aci şi animalele vorbesc, şi frunzele, şi pietrele, natura întreagă se ridică „pînă la măsura de cugetare şi simţire a omului“.[20] Tonul mitologiei noastre este cel sfătos şi glumeţ, cel al zicerilor din serile de clacă. Ochilă e un „boţ chilimboţ, boţit, urît şi tot încreţit“, Gerilă „o dihanie de om, cu urechi clăpăuge şi buze groase şi umflate“.[21]

Oamenii trăiesc în natura sacră a pămîntului străvechi şi ea le oferă înfiripări mitice la fiecare pas : „Tinda vecinului, totdeauna foarte întunecoasă, scrie Lucian Blaga, era fără doar şi poate un loc în care, cel puţin din cînd în cînd, şi mai ales duminica se refugia diavolul (...) Undeva lîngă sat era un sorb ; convingerea noastră era că acel noroi fără fund răspunde de-a dreptul în iad de unde ieşeau şi clăbucii (...). Iar în rîpa roşie, prăpăstioasă, din dealul viilor, sălăşluia aievea un căpcăun. Satul era astfel situat în centrul existenţei şi se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie şi în metafizică.“[22]

Strămoşii de odinioară, păstori şi plugari înţelepţi, au configurat specificul spiritualităţi româneşti şi au creat pri-

---

[20] Dan Botta, *Frumosul românesc*, *Scrieri*, vol. IV, E.P.L., p. 71.

[21] Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, Casa Şcoalelor, 1944, p. 470.

[22] L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, în vol. *Isvoade*, p. 36.

mele înmuguriri ale gîndului — miturile. Fiecare colectivitate are o sensibilitate proprie, un spaţiu anume în care se situează întîmplările mitice, folclorul fiind „teologie şi sociologie, astronomie şi medicină, filozofie şi botanică, poezie şi zoologie, mitologie şi cosmologie, psihologie şi meteorologie".[23] În el se reflectă viaţa întregului popor, piesajul ţării, obiceiuri, instituţii, credinţe, evenimente istorice investite cu semnificaţii simbolice. Nici un mijloc, spunea B. P. Hasdeu, nu poate fi mai sigur în cunoaşterea „forţelor morale şi intelectuale ale unei naţiuni, decît numai prin literatura sa populară".[24]

Miturile, explicaţii fantastice ale unor fapte neobişnuite sau rituri, constituie valori preţioase în patrimoniul folcloric. Generalizînd aprecierea lui Goethe despre metaforă şi asupra miturilor — le putem considera ca viziune prin suflet a unui fenomen primar.

În numeroase din capitolele sale mitologia românească se prezintă ca o „mitologie fără fabulaţie". S-au pierdut fie tema unor mituri, fie povestirea etiologică, semnificaţia unor personaje divine sau umane, fie monumentalizarea artistică a mitului. Dar „paleontologia mitologică generată de semiotică şi arhitectonică" poate contribui la reconstituirea exactă sau relativă a miturilor.[25] Mitologia românească nu a avut la timp Homerul ei. De aceea nu a beneficiat de o *Iliadă* sau *Odisee* elină, o *Mahabharată* brahmanică, o *Kalevală* finlandeză, o *Eddă* irlandeză, o epopee germanică despre Niebelungi. Literatura noastră neavînd nici o Renaştere, nici o epocă clasică de mari proporţii, a înlocuit perioade importante ale culturii umane printr-o străveche tradiţie populară.

În această străveche tradiţie populară se înscriu şi plăsmuirile mitice — izvor de veşnică tinereţe, care au imprimat literaturii noastre culte o prospeţime unică.

---

[23] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, Studiu de folclor, Buc., 1941, p. XII.

[24] B. P. Hasdeu, *Literatura populară*, în *Articole* şi *studii literare*, E.P.L., 1961, p. 138.

[25] Romulus Vulcănescu, *Coloana cerului*, ed. cit., p. 182.

## 2. MIT, LEGENDĂ, ISTORIE

### a) EPOSUL GETO-DACIC

Mitul cristalizează istoria etnică a unui popor. Dar nu o istorie caracterizată prin rigurozitatea datelor și prin ordonarea strictă a anilor și întîmplărilor, ci prin esențializarea valorilor autentice și definitorii. Ca auxiliar al istoriei mitul umanizează faptele, iar prin acel „grano salis" al fanteziei creatoare le dă culoarea și pulsația vieții.

Poporul are o istorie a lui, în imagini artistice, „pline de conținut social"[1] care se desfășoară nu atît în litera și sub semnul realității, cît sub cel al năzuințelor și al idealurilor sale. Între istoria propriu-zisă și fabulația mitică există un circuit neîntrerupt, figurile istorice sau evenimentele de mare răsunet se transfigurează, capătă dimensiuni de baladă, devin valori permanente, simboluri, întruchipări mitice. Spiritul homeric aparține tuturor timpurilor ; teoria este veche și de la Euhemer la Herbert Spencer s-a urmărit explicarea creațiilor mitologice printr-un substrat de date istorice.

În contextul mitizării istoriei putem vorbi de TRECUT dar nu de ISTORIOGRAFIE, „realitatea esențială fiind nu fapta istorică, ci aceea care devine MIT, care se leagă de una din situațiile fundamentale ale omului în lume".[2] Oamenii în folclor măsoară nu cu timpul ci cu durata. Mitul, ca și legenda și basmul, devine țara lui A FOST ODATĂ și cuprinde o comoară de mare preț — ideile și sentimentele majore ale unui popor, viziunea lui despre lume și viață. În acest sens, Alecu Russo vedea în folclor o „arhivă a popoarelor", Nicolae Bălcescu afirma că „cei dintîi istorici au fost poeții", iar A. D. Xenopol scria : „în cîntecele poporane bătrînești poporul își depune ca într-un scrin iubit toate figurile însemnate ale trecutului". Romanticii, și mai ales cei germani, considerau mitologia poezia începuturilor istoriei oricărui popor. „Nu se poate spune, preciza Fr. Schelling (*Introducere*

---

[1] I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Ed. Minerva, Buc., 1971, p. 7.
[2] Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, E.P.L., București, 1968, p. 430.

*în filozofia mitologiei*), că miturile n-au nimic comun cu istoria, de vreme ce formează conținutul istoriei celei mai vechi." Ca și Schelling, Richard Wagner (*Scrisoare despre muzică*) aprecia mitul ca materia ideală a poetului, expresia a ceea ce viața are în adevăr etern, uman, comprehensibil și ca atare prefera ISTORIEI, LEGENDA ȘI MITUL capabile să înțeleagă specificul unei epoci într-o formă „originală și foarte proeminentă".

Și, după cum romanticii germani deslușeau în *Des Knaben Wundernhorn*, culegerea folclorică a lui Arnim și Brentano, în tetralogia wagneriană sau în *Nibelungii* lui Hebel, amintirea lui Siegfried și a Brunhildei într-o Walhală nordică, tot așa s-a încercat și la noi constituirea unei protoistorii naționale și a unei mitologii românești.

Revirimentul sentimentului de demnitate națională, apărut la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și afirmat în toată plenitudinea în secolul al XIX-lea, a fost determinat și de redescoperirea originii poporului român, a ideii latinității neamului. În 1821, cînd Zaharia Carcalechi tipărea la Buda *Biblioteca românească*, reproducea pe copertă chipul lui Romulus, „strămoșul românilor". Ideea „conștiinței naționale", a acelui „duh național" cum îl definea Mihail Kogălniceanu, străbate ca un fir roșu întreaga istorie a culturii românești : de la primul umanist care vorbește despre originea comună latină a tuturor românilor, Nicolaus Olahus (*Hungaria*), la Grigore Ureche (*Letopisețul Țării Moldovei)*, Miron Costin (*De neamul moldovenilor*) sau stolnicul Constantin Cantacuzino (Predoslovie la *Istoria Țării Românești*). Problema elementului roman în Dacia va fi pusă și de Dimitrie Cantemir, de corifeii Școlii ardelene și de întreaga generație pașoptistă.

Apelul la origini, la ideea romanității poporului nostru, constituia un argument al nobleții începuturilor și un mijloc de exaltare patriotică, neamul și limba noastră trăgîndu-se dintr-un trunchi comun, cel latin. Ienăchiță Văcărescu și Zilot Românul aveau mîndria descendenței noastre romane. Alături de ideea romanității apare și ideea dacică, accentuîndu-se astfel elementul autohton în formarea poporului român. „Dacă ne vei numi pe noi romani, scria în 1810 Naum Rîmniceanu, ai mărturie limba, iar dacă ne vei zice daci, și

sîngele și limba în parte mărturisește".[3] Ideea dacică îi preocupa și pe unii pașoptiști, care o prefigurează chiar în titlul unor periodice : *Dacia literară, Magazin istoric pentru Dacia.* Cultura românească se construiește pe această polaritate : „istoricitate — arhaitate ; mit cultural, mit arhaic, istoricii și filologii, poeții și filozofii raliindu-se — remarca Zoe Dumitrescu-Bușulenga — cînd ideii de romanitate, cînd celei dacice, după cum au cerut-o vremurile și porunca lor irezistibilă într-o alternanță plină de expresivitate"[4], coincizînd cu alternanța celor două stiluri fundamentale ale culturii noastre — clasic și romantic.

Dacismul devine problema esențială în explicarea originii noastre. „Dacă aș fi poet, se confesa Alecu Russo, și mai ales poet mitologic, aș edita întîi mitologia română, care-i frumoasă ca și cea latină sau greacă..."[5] Poetul B. P. Hasdeu mărturisea într-un elan juvenil :

> Sînt dac cu trup și suflet,
> Și cu mîndrie aceasta o recunosc !
> Sînt dac, nu sînt roman !

Iar savantul demonstra apoi, cu erudiția-i cunoscută, în studiile de răsunet (*Perit-au dacii ?*, *Cine au fost dacii ?*) că avem o PREISTORIE și PROTOISTORIE plină de glorie, asemănătoare altor popoare europene. De asemenea se gîndea la un studiu despre mitologia dacilor. Biblioteca Academiei păstrează cîteva fragmente dintr-o amplă exegeză despre Zamolxe, fondatorul civilizației dacice. Preocupările sale deschid drum mitului poetic al dacismului care va deveni unul din filoanele de inspirație ale literaturii noastre dramatice. Cronologic, primul cercetător interesat de „divinitățile născocite și care miroase a cult vechi în Dacia" a fost Dimitrie Cantemir, care în nota capitolului final din *Descrierea Moldovei* enumeră sumar divinitățile moldovene : Zîna ar fi des-

---

[3] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 489.
[4] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice*, Ed. Eminescu, Buc., 1973, p. 10.
[5] Alecu Russo, *Studie moldoveană*, în *Scrieri alese*, Ed. Albatros, București, 1970, p. 47.

cendenta Dianei, cultul zeiței Ceres s-ar fi transformat în ceremonialul Drăgaicei, iar Diana ar avea la origini cultul lui Marte și al Belonei.

Neobositul Gheorghe Asachi contribuie la „restatornicirea imperiului antic al Daciei", prin nuvelele sale istorice, balade și piesele de teatru. În jurul Ceahlăului, al Pionului, cum îl numește autorul, creează o mitologie autohtonă : Baba Dochia, personaj legendar al folclorului nostru, devine în balada *Traian și Dochia* frumoasa fiică a lui Decebal, care ca o nouă Dafne îl conjură pe Zamolxe s-o metamorfozeze în stîncă pentru a scăpa de urmărirea dragostei lui Traian. Mitul Dochiei, un străvechi mit universal păstoresc, dobîndește astfel semnificații istorice, iar „împietrirea" din pedeapsă se transformă în act benefic. Asachi „sacralizează peisajul", investindu-l cu valori mitice.[6] Tot în jurul Pionului se desfășoară și acțiunea baladei și piesei de teatru *Turnul Butului*[7], imitație după Mickiewicz, o trasplantare în solul legendar românesc a motivului bürgerian „Lenore". Echilibrul clasic se îmbină cu teatralitatea romantică, piesa fiind scrisă sub influența melodramelor lui Metastasio și a gustului publicului sensibil la efecte tari, fantome, deghizări, apariții insolite.

Dimitrie Bolintineanu încearcă, fără succes, să creeze o mitologie dacică prin piesele istorice, legende și mai ales prin epopeea *Traianida*.[8] Mitologia greco-romană este pastișată cu prea puțină fantezie ; Zamolxe fiind un fel de Jupiter, Eudochia sau Dochia o Venus pătimașă, fiul ei Phosphoros un Făt-Frmos, un Amor sau Marte, iar Cosînzeana, zeița munților, a muzicii și a poeziei, o Diană sau Izis. Eroilor săi, daci și romani, le lipsește autenticitatea, comportîndu-se ca niște cavaleri medievali pierduți în serenade și clorotice declarații de dragoste.[9] Ideea o continuă Ion N. Șoimescu în epopeea în 24 de cînturi *Daciada* și Aron Densușianu pentru care Columna lui Traian este „Iliada Daciei săpată în

---

[6] Ovidia Babu-Buznea, *Dacii în conștiința romanticilor noștri*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 131.

[7] *Gheorghe Asachi, Turnul Butului,* dramă originală în trei acte, după tradiții poporane, Iași, 1863.

[8] D. Bolintineanu, *Traianida,* poemă epică, Broșura I, București, 1869.

[9] D. Păcurariu, *D. Bolintineanu,* E.P.L., 1962, p. 76.

bronz". [10] Poporul nostru păstrează, după părerea autorului *Negriadei*, „un foarte avut material pentru o epopee națională". Pe de o parte „mituri, divinități și credințe, o sumă de eroi mai mult sau mai puțin mitici", pe de alta „o istorie plină de fapte zguduitoare, timpuri învelite în ceața misterului, iar în lipsa unei mări ce poate arunca atîta farmec acțiunilor unei epoci, munții înalți cu crestele în nouri, cu văile adînci, codrii seculari și peșterile pline de legende, rîurile mari ce despică munții și încing ca brîuri uriașe". *Negriada* lui Densușianu e o lucrare greoaie, fără suflu epic și dramatic, un amalgam de amănunte nesemnificative, ambiționînd să aducă toate făpturile mitice românești : o Dochie aprigă care se opune, în numele vechilor tradiții, întemeierii noii cetăți, ajutată fiind de Gerilă și Vîntoase. O Cosînzeană protectoare. Nu lipsesc nici zeitățile dacice în frunte cu Zamolxe, nici cele romane conduse de Joe. Se perindă, rînd pe rînd : Mama Pădurii, Baba Gaia, Baba Murga, Iele, Ursitoare, Nimfe, personaje de basm — Păunaș, Florilă, Zorilă, Sfarmă Piatră sau Sîmbele (surorile soarelui).

Mihai Eminescu, puternic influențat de cercetările hasdeene, este primul dintre scriitorii noștri care reușește să creeze un adevărat mit poetic al dacismului în poeme și în proiectele dramatice : *Memento-mori, Rugăciunea unui dac, Sarmis, Gemenii, Odin și Poetul, Decebal, Crucea-n Dacia* sau *Joe și Crist*. Motivul evocării unui ev dacic „cu multe elemente gotice" [11] l-a preocupat în diverse etape ale creației, fiind prezent în lapidare notații, crochiuri, laborioase proiecte. Din păcate n-a avut răgazul cuvenit să finalizeze nici unul din grandioasele gînduri, zborul icaric fiindu-i brusc retezat.

Indiscutabil Eminescu a acordat o valoare cu totul deosebită tradițiilor folclorice. În spirit romantic vedea în mitologie o sursă permanentă a poeziei și conferea mitului o importanță incontestabilă, descoperindu-i sensurile adînci : „Ce

---

[10] Ion N. Șoimescu, *Daciada*, epopee în 24 de cînturi, Tipografia modernă Grigorie Luis, București, 1885 ; Aron Densușianu, *Negriada*. Epopee națională, București, Tipografia F. Gobl, partea I-a, 1879, partea II-a 1884.

[11] I. Rotaru, *În căutarea unei mitologii românești*, în *Studii eminesciene*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 219.

face, de exemplu, istoricul cu mitul? — se întreba autorul *Luceafărului*. Îl lasă cum e ori îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotecnice pentru copii? Nimic mai puțin decît asta. El caută, spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sînt minciune, și arată că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma și că poți s-o imiți în zugrăveală pe hîrtie, — ci aceasta trebuie citită și ÎNȚELEASĂ".[12] Vizibil influențat de filozofia hegeliană pentru care mitul reprezintă un produs al imaginației, iar mitologia un domeniu al fanteziei, Eminescu considera mitul haina unei idei, fără de care imaginile sensibile sînt culori fără înțeles; o hieroglifă în care poetul încifrează o idee, a cărei descifrare duce la înțelegerea poeziei.

Dacă Eminescu gîndea mitic și nu filozofic, într-o modalitate asemănătoare unor mari poeți ca Dante, Milton, Goethe, Byron, Hugo, așa cum susținea Iulian Jura, adică de la „legendă la ideea abstractă; niciodată invers", „de la real la abstract, de la particular la general"[13] este interesant de lămurit. Explicația o face dealtfel argumentat și convingător Eugen Todoran atunci cînd apreciază că „în orice poezie există o IDEE poetică", care „nu trebuie să fie cu necesitate ori filozofică, ori mitică"; „cu necesitate ea este o GÎNDIRE POETICĂ".[14]

Bun cunoscător al mitologiilor indică, persană, iudaică, greco-romană, creștină, germană, Eminescu a încercat să fundamenteze poetic mitologia poporului român, cele 20 de cînturi din *Genaia* urmînd să înfățișeze „creațiunea pămîntului după o mitologie proprie română". Poetului Rom i se atribuie funcție demiurgică pămîntul fiind „gîndul său". Menționăm una din ideile finale — „deasupra ruinelor lumii un nou ideal: omul". Eposul geto-dacic se înscrie ca o a doua vîrstă a mitului după cel cosmologic. Raiul dacic — țară de basm „cu codrii de argint" și „păduri de aramă" (*Memento mori*) este locuit de oamenii pămîntului vechi și statornici ca însăși na-

---

[12] M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, ed. îngrijită de D. Irimia, Ed. Junimea, Iași, 1970, p. 47.

[13] Iulian Jura, *Mitul în poezia lui M. Eminescu*, J. Gamber, Paris, p. 4—5.

[14] Eugen Todoran, *Mitul românesc în poezia lui Eminescu*, în vol. *Studii de folclor și literatură*, E.P.L., Buc., 1967, p. 581—582.

tura. Asupra lor veghează zeii Daciei, adăpostiți în lăcașuri săpate în stînca muntelui „jumătate-n lume“, „jumătate-n infinit“. Este admisă o teogonie politeistă al cărei părinte ar fi Zamolxe, stăpînul lumii, sîmburele dătător de viață și nemurire. El trece prin „poarta solară“ în a oamenilor lume“ și tronează ca oaspete de seamă la nunta lui Brig-Bel și a frumoasei Tomiris *(Gemenii), (Sarmis)*, avîndu-i la dreapta și la stînga, ca în basmele populare, pe mîndrul soare și blînda lună, sau petrece la vestitele ospețe ale regilor daci și admiră măiestria dansatorilor în sunetele cimpoiului scitic. Zamolxe, putere tutelară, este și autorul binelui și al răului, și blestemul lui Sarmis sau sfidarea dacului (*Rugăciunea unui dac*) nu-l pot atinge. Dorința lui este sacrosantă. Ca și în vechea tragedie eroii se află sub semnul zeilor care acționează cu forță de destin. În luptele cu romanii, dacilor li se alătură și zeii lor. Războaiele sînt proiectate pe un fond mitic, lupta fiind nu numai a oamenilor, ci și a zeilor, o luptă între elementele cosmosului, o titanomahie. Marte își încoardă arcul împotriva lui Zamolxe, iar Jupiter îi înfige fulgerul în coaste (*Memento mori*). Zeii Walhalei, Odin și Freia sînt solidari cu cei ai Panteonului dacic. Cîntărețul orb Ogur, un fel de Orfeu autohton, coboară în halele albastre ale mării, locuința fericică a divinităților Nordului, pentru a le relata nenorocirile Daciei (*Decebal — epopee*).

Proiectul de piesă *Decebal*[15], gîndit și redactat în epoca berlineză, ni-l aduce în primplan pe viteazul conducător de oști într-un dialog dramatic cu ostatecul iasig Iaromir, cu misteriosul personaj B, un posibil Boris, după părerea lui G. Călinescu, un Brig-Bel, după cea a lui Eugen Todoran, sigur un Iago în medii românești, cu pater Celsus, consulul Longin și Dochia. Ne aflăm, probabil, în ajunul celui de-al doilea război între daci și romani. „Vulturul de aur“ s-a înfipt în „pămîntul negru“ și „sînt al Daciei vechi“. Dar „inima d-oțel“ „se zbate cu putere“, „capul crunt“ al zimbrului Moldovei se ridică „cu fală“ sfidînd dușmanii prin acel peremptoriu „vie ! vie !“. Decebal apare în dubla sa ipostază de conducător al cetății, dar și de înțelept al ei, dialectica gîndirii

---

[15] Mihai Eminescu, *Decebal*, în *Opere*, IV, *Teatru*, Ediție critică, note și variante de Aurelia Rusu, studiu introductiv de George Munteanu. Ed. Minerva, București, 1978.

sale surprinde prin actualitatea mesajului : popoarele trebuie lăsate libere „să meargă în drumul lor“. Meditînd la jocul schimbător al soartei evocă cu legitimă mîndrie acel timp în care „ai Romei vulturi“ i-a avut „în mînă“, cînd „zmeii Daciei“ au schimbat soarta lumii. Profund cunoscător al legităţii istorice, intuieşte esenţa tiraniei şi o condamnă prin reprezentanţii ei, „umbre sinistre şi ruşinea lumii“ : Tiberius, „Caligula nebunul“, „Claudiu, acea jucărie de muieri“, Catilina sau Nero. Hotărîrii sale dîrze în faţa morţii îi răspund chiotele ameninţătoare ale mulţimii gata de luptă :

Pe cai, pe cai ! Războiul este gata,
Puneţi pe Dunăre un jug de lemn
Ca să mugească ca şi taurii noştri
Acea bătrînă şi-ndrăzneaţă mare
Ce curge între noi şi-ntre romani.

Scena este de un real dramatism, imaginile plastice şi auditive se succed cu repeziciune, tensiunea creşte cu fiecare replică. Eminescu demonstrează o virtuală teatralitate alternînd monoloage, scene confesive, dezbateri, confruntări. Promotor, în dramaturgia noastră, al unui „teatru de idei“, „poematic şi epicizat“, cum îl consideră George Munteanu [16], risipeşte cîteva înfiripări poetice de mare frumuseţe. Decebal este „un punct în marea lumei“. Numele de dac se înscrie în cartea vremii :

...La soarta noastră
Popoare-ntregi privesc ca la o stea.

Poemul, dominat de figura eroic hiperbolizată a lui Decebal, apare umbrit de meditaţiile grave ale Dochiei, în spiritul filozofiei pesimiste romantice despre zădărnicia lumii :

„Un singur lucru e mai bun ca viaţa / Pentru că nu-i nimic, nimic chiar — moartea“. Dochia îşi exprimă regretul de a nu fi trăit în acel haos primordial, cînd domnea „eterna pace“, cînd „nu exista, nici oameni nici pămînt“. Răul a invadat lumea şi totul a devenit durere. Este încifrată aci filozofia poetului asupra istoriei înţeleasă ca „trecere, ca o pa-

---

[16] George Munteanu, *Eminescu — omul de teatru şi dramaturgul*, studiu introductiv la *Opere*, vol. IV, *Teatru, ed. cit.*

noramă a deşertăciunilor" [17], ca ascensiune şi decădere, răul fiind colţul vieţii, al mergerii înainte. Prezentarea astfel a Dochiei e cu totul singulară, deoarece personajul, frecvent în lirica eminesciană, apare în cu totul altă lumină : zînă a pădurii, personificînd natura veşnică, simbol al vechimii şi permanenţei Daciei *(Memento mori)*, tînără vrăjitoare care merge în împărăţia zeilor dacici pentru a le cere ajutor în lupta poporului ei (*Decebal* — epopee) sau zeitate lunară a fertilităţii, a vegetaţiei (*Sarmis*). Sub puterea blestemului a fost prefăcută în cetatea codrului Daciei, un templu vegetal pe care sunetul cornului lui Decebal îl scoate de sub puterea vrăjii *(Muşatin şi codrul)*. Dealtfel codrul devine un personaj mitic semnificînd arhaitatea naturii şi puterea ei ocrotitoare. Alteori Dochiei îi sînt atribuite sentimente eroice (*Dochia şi ursitorile*), eroina este peţită ca o fată de prinţ, iar împăratul, tatăl ei, este un voievod autohton în spaţiul mioritic. Elementele folclorice apar brodate pe cele de istorie legendară, basmul se proiectează asupra preistoriei poporului român.

Întoarcerea lui Eminescu, prin mitul românesc, spre străvechea Dacie semnifica, după propria-i mărturisire, o regăsire a „originarului", a „autenticului", a „necoruptului". Ea trebuie să aibă, scria Călinescu, „acelaşi efect de regenerare pentru individul român modern pe care îl avusese la goticul Faust împerecherea cu clasica Helenă. În vreme ce Goethe urmăreşte să desălbăticească pe eroul său, „Eminescu, dimpotrivă, caută să-l urce la munte şi la pădure, îndărăt spre evii arhaici ai voievozilor şi mai departe, spre geţi". [18] Dochia, personificare a Daciei, simbolizează în concepţia eminesciană continuitatea istorică a neamului român care cu îndîrjire şi-a apărat, secole de-a rîndul, vatra strămoşească.

Cu excepţia proiectelor dramatice eminesciene, eposul geto-dac şi-a găsit un ecou tîrziu în dramaturgie în piese fără virtuţi artistice. În ciuda unui fertil teren de inspiraţie pe care-l oferea misterul unui trecut legendar pierdut în ceaţa mitului, nu s-a realizat, aşa cum ne-am fi aşteptat, un epos asemănător celui nordic, atît de călduros înfăţişat de roman-

---

[17] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 622.

[18] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. (I), în *Opere* (12), Ed. Minerva, Buc., 1969, p. 412.

ticii englezi sau germani ai secolului trecut. Explicațiile trebuie să le căutăm în lipsa unei tradiții mitologice românești, neexistînd nici un Homer care să-i fi dat amploarea marilor epopei, nici un Eschil care să-l fi transpus în limbajul tragediei. Apoi faptul că romantismul românesc a avut în primul rînd un caracter militant, combativ, îmbrățișînd programul istorist al *Daciei literare* și mai puțin tentațiile unei mirifice lumi situate dincolo de granițele riguroase ale istoriei. Piesele inspirate din mitul dacic[19] pornesc în marea majoritate de la motivul prezentat de Dio Cassius în *Istoria Romană*. Schema lor e aproape aceeași : dragostea care se naște între un roman, de obicei generalul Longinus, sau împăratul Traian și o dacă — Dochia, numită uneori Andrada, fiica regelui Decebal și Adalia, sora acestuia. Conflictul de natură clasică, corneliană, lupta între datoria patriotică și iubire, se încheie prin victoria datoriei. În folclor Dochia era înfățișată ca o păstoriță — Baba Dochia sau Evdochia, împietrită cu oile ei de către Marte deoarece îi sfidase puterea. Motivul foarte vechi, amintind de cel al mitului biblic al femeii lui Lot sau de cel elin al nefericitei Niobe, îl consemna Dimitrie Cantemir în *Des-*

---

[19] Cronologic, prima tragedie *Traian și Longhin* sau *Cucerirea Daciei* (1816) îi aparținea lui C. Heiser care se inspira din imaginile de pe Columna lui Traian. Tragedia trebuia să fie reprezentată de trupele germane din Brașov. Tema este reluată și în dramatizarea lui I. D. Lacea (București, 1860) și prezentată de trupa de teatru condusă de Fany Tardini. Dintre piesele inspirate din mitul dacic menționăm : Frédéric Damé, *Le Rêve de Dochia*, poème dramatique, musique de M. Aug. Canné, Bucarest, 1877 ; I. N. Șoimescu, *Durpaneu, ultimul Decebal al Daciei*. tragedie în cinci acte, București, 1879 ; N. A. Bogdan, *Traian și Dochia*, legendă lirică într-un act, în *Familia*, XXX (1885) ; N. A. Bogdan, *Povestea Moldovei întregite*, alegorie dramatică în două părți, 1890 ; Grigore Ventura și V. Leonescu, *Traian și Andrada*, tragedie în cinci acte în versuri, București, 1892 ; Titu Dunka, *Invingător și învins (Traian și Decebal)*, mare dramă istorică în trei acte și un tablou, Iași, 1898 ; George Vodă, *Moartea regelui Decebal*, tragedie în cinci acte, Arad, 1906 ; Emanuel Antonescu, *Dochia*, tragedie eroică în trei acte și două tablouri, București, 1927 ; A. Cucu, *Lupte divine*, dramă preistorică în cinci acte, Timișoara, 1932 ; Constantin Cantilli, *Dacia*, tragedie în cinci acte, București, 1941 ; G. Ilioniu, *Decebal*, încercare istorico-legendară, în trei acte și șapte tablouri, București, 1942 ; Vasile Leonescu, *Dacia Felix*, poem alegoric în șapte cînturi în versuri (incomplet), manuscris 1.228, Biblioteca Teatrului Național ; Spiru Hasnaș, *Dochia*, Brăila, f.a.

criptio Moldaviae. În dramaturgie, sub influența asachiană, frumoasa Dochia — întruchipare mitologică a Daciei, se îndrăgostește de cuceritor, ca Diana de Endymion, dar preferă să moară sau să fie transformată de Zamolxe în stîncă pentru a nu-și trăda patria în numele iubirii. Alteori episodul Dochia-Traian devine povestea de dragoste a fetei de împărat cu mîndrul crai, al cărei rod simbolizează nașterea poporului român.

În toate piesele se insistă asupra caracterului drept al războaielor duse de daci care-și apără, așa cum spunea Eminescu, „sărăcia și nevoile și neamul“, în contrast cu romanii atrași de „aurul ascuns în munții Daciei“ (George Vodă), de solul bogat de la care Roma-și-așteaptă hrană“ (G. Ilioniu). Nelipsite sînt hiperbolele : Decebal este „un munte de nepătruns“, Sarmizegetusa un „cuib de vulturi“, iar pe daci nimeni n-a fost vreodată în stare să-i răpună, nici chiar Alexandru cel Mare (Em. Antonescu). Miticul codru este invocat patetic și vizionar de către Decebal, ca simbol al statorniciei : „Noi, poate vom cădea zdrobiți, dar seminția noastră va trăi de-a pururea, căci sîntem înrădăcinați ca și codrul în acest pămînt“.

Războaiele sînt proiectate pe un fond mitic, zeii ca și cei ai epopeelor homerice participă la luptă ca forțe dezlănțuite ale naturii. Faptul devine sesizabil chiar din titlul unor piese, *Lupte divine* sau *Arme cerești*. Pornind de la istoricul Iordanes, care confunda geții cu goții, în apărarea zeilor daci vin și cei ai Walhalei — Odin și Freia. Alteori se încearcă crearea unei mitologii fanteziste, depășind limitele verosimilului. Zeitățile autohtone sînt identificate prin sincretism sau INTERPRETATIO ROMANA cu cele ale panteonului universal. Astfel, A. Cucu își plasează acțiunea acum zece mii de ani în Munții Caucaz, pe Vîrful Omul, în Egipt și în coloanele lui Hercule, lîngă Cazane, alături de apa Ceriului (Cernei). Marte devine Marcu Viteazul, Mercur — Sarmis, Hades — Hădan, Hercule — Iorgovan, rege la Porțile de Fier, Horus — Doru, Titanii — Tătînii, Giganții — Guganii, nelipsind nici bunicile Geia sau Dochia.

Majoritatea pieselor menționate sînt, din păcate, simple narări detaliate ale principalelor evenimente din episodul daco-roman. Caracterizarea pe care Eminescu o făcea *Visului Dochiei* de Fr. Damé se potrivește și celorlalte lucrări : „O

tarara lungă de declamații" în care dialogul se înfiripă anevoie, versurile sînt greoaie, personajele lipsite de consistență dramatică. Atmosfera se realizează doar prin folosirea abundentă a unor nume cu sonorități arhaice : Vicol, Diegis, Catiso, Tamuris, Vezinas, Cabir, Duras, Bubasta, Sarmis, Argiza, Cunigunda, Tuza, Vodasta, Zado. Conflictul, previzibil, se repetă obositor de la o operă la alta : aproape în toate există un Bicil care trădează, fie pentru că Decebal îi ucisese tatăl, fie pentru că dragostea sa nu e împărtășită de Dochia. Un conflict mai interesant, de natură psihologică — îndoială în puterea zeilor —, întîlnim în piesa lui Spiru Hasnaş, iar un vers mai armonios ne oferă *Dochia* lui Em. Antonescu.

O piesă cu totul singulară despre eposul daco-roman semnează Adrian Maniu prin *Lupii de aramă* [20]. În cele patru acte autorul narează lupta îndîrjită a unei nații împotriva dublei opresiuni. Pe de o parte armatele unei mari împărății „care curg ca un puhoi deasupra fluviului" în căutarea de „prăzi bogate", „vase mari de aur", „chihlimbar auriu". De alta încercarea disperată de a supraviețui forțelor telurice, ostile, ale unor zeități dușmănoase și nevăzute. Conflictul îmbracă astfel dimensiuni cosmice și angajează puteri ce depășesc cuprinderea omenească : „Se luminase de ziuă, relatează Crainicul. Năvala noastră a pornit năprasnică. Lagărul împărătesc l-am înconjurat din toate părțile, cînd, vai ! Dintr-o dată, Cel-de-Sus a început să moară. Cerul s-a întunecat, / a apărut o umbră îngrozitoare — Balaurul mușca din soare."

Țara se apără împotriva dușmanilor văzuți — „prin mlaștini veninate, codrii cu haite de lupi, livezi cu tăuni veninoși, smîrcuri cu friguri, întinderi cu pustiu", boi turbați ce poartă flăcări în coarne, oameni liberi și viteji. Alteori ține piept puhoiului prin viclenie. Domnița, fiica Regelui, trimite în tabăra dușmană, în noapte, în vîrf de săgeată, inelul ei de aur pe care-l așteptau principii din patru imperii vecine, ca semn al dragostei. În lucirile lui de opal voia să prindă nu iubirea prințului ci omul, ca preț al plăcii pentru țara ei atît de greu încercată. Ca o adevărată Penthesilee mînuiește arcul și cînd

---

[20] Adrian Maniu, *Lupii de aramă*, patru tablouri, în *Viața românească*, 1929, nr. 5—6.

vorbele meşteşugite nu înving cerbicia şi rezistenţa vrăjmaşului îl răpune. Disputa nu mai aminteşte de lupta corneliană între pasiune şi datorie, eroii sînt două înverşunări crîncene, necunoscînd nostalgia iubirii. Lupta cea mare se dă însă cu puterile nevăzute — de la care se cere mîntuirea. Invocarea descîntec-blestem are o mare expresivitate: „puternice, îndepărtează pe duşmanii care încearcă să treacă fluviul... Iar de vor izbuti să calce pămîntul nostru, pămîntul nostru să-i înghită. Şi cum se împotrivesc apele, şi cum se împotriveşte pămîntul, aşa să se împotrivească şi cerul". Marii preoţi, mascaţi ca în jocurile populare, cu măşti de barză, vulpe, urs şi cerb aşteaptă semne de la cer, pămînt, apă şi foc. Dar semnele sînt rele. Nici slujba soarelui nu s-a putut ţine fiindcă „Regele a cerut topoarele de aur cu care trebuia bătut în porţile de piatră ale vremii". Nici riturile sacre nu au avut loc fiindcă s-au ridicat şi potirele scumpe şi „în vasele de pămînt roşu sîngele omenesc nu se încheagă". Şi nici veştile nu s-au purtat către Cel de sus, căci vitejii care s-au azvîrlit în suliţă s-au năruit fără să moară.

Un univers frust, sălbatec, se luptă cu un destin implacabil hotărît să-i piardă pe băştinaşi. Puterile cerului şi-au rupt zăgazurile şi se rostogolesc nemiloase asupra muritorilor. „Înving oamenii, maşinile înving sau înving zeii ?". Întrebarea rămîne fără răspuns. Lumea pare că se destramă, că se sfîrşeşte. Scenele sînt de apocalips : femeile şi-au tăiat cosiţa şi au făcut din ea arcuri pentru săgeţi. Pe pietrele de moară se ascute tăişul săbiilor. Copiii au murit, pădurile ard şi ninsoarea e de sînge. Extincţia e inevitabilă. Se aşteaptă porunca Regelui, fiindcă Regele a intrat în munte şi după un obicei străvechi va fi prefăcut în lup sălbatec şi îl va alunga pe duşman. Domniţa ştie acest lucru. Singură se va îndrepta în noaptea neagră şi viforoasă pe care mintea ei rătăcită o transfigurează în primăvară înfloritoare, şi mergînd pe urmele paşilor de lup, în tăriile cerului, va proiecta asupra finalului o perspectivă luminoasă — certitudinea înfrîngerii duşmanului.

Piesa se prezintă ca un amplu poem liric, de o debordantă fantezie, mai ales verbală. Autorului nu-i lipseşte însă simţul dramatic şi posibilitatea realizării unei intense tensiuni. Fiecare final de act este construit pe tehnica suspansului, efectul sporind gravitatea emoţiei. Talentul pictural al poetu-

lui face ca scenele să se decupeze prin tonuri de lumină și culoare. Cetatea e aprinsă ca și Troia de odinioară de torțele femeilor și arde, rug nestins, pentru a nu cădea în mîinile dușmanilor. Ca și în drama expresionistă avem de-a face nu cu individualități și caractere, ci cu persoane desemnate funcțional — Regele, Domnița, Preoții, Robii. Regele, în care îl intuim pe Decebal, reprezintă prototipul conducătorului înțelept, viteaz, de neînfrînt. O forță dezlănțuită a naturii, inexpugnabilă decît de zei. La fel mulțimile sînt dezindividualizate și prezentate tot numeric. Ele realizează „acea figurație expresionistă de mase omenești demonetizate printr-o singură replică stereotipă". [21] Depersonalizarea merge pînă acolo încît nu se numesc nici puterile care se află în luptă — sînt două lumi cu credințe și obiceiuri diferite. Lipsește orice localizare temporală. Acțiunea se petrece într-un leat neguros, într-un timp mitic, doar replicile Bătrînului, un fel de apostol, amintesc de primii ani ai creștinismului. Semnificativă apare raportarea la obiceiurile și tradițiile românești : preoții daci sînt îmbrăcați ca moșii de brezaie, lespezile dalelor din temple sînt vopsite ca desenele de pe ouăle încondeiate. Vitejii se aruncă în sulițe, ca soli ai lui Zamolxe, mamele nu-și jelesc morții, deoarece cred în nemurirea dacică.

Dar cea mai specifică credință este cea a transformării, sub puterea vrăjii, a oamenilor în lupi de aramă : „Regele odată o să deschidă iar drum peste veacuri într-o primăvară — ca un lup dătător de dreptate". Tradiția e veche și o întîlnim semnalată încă la Strabon după care dacii s-ar fi chemat mai întîi „dáoi" din frigianul „dáos" — lup. Mircea Eliade emite cîteva ipoteze asupra lykanthropiei dintre care cea mai interesantă ni se pare a fi imitarea rituală de către tinerii războinici a comportamentului și aspectului exterior al lupului pentru a dobîndi bravură, forță fizică, putere de rezistență printr-o experiență magico religioasă ce le modifica radical modul de a fi. [22] În perspectiva mitologică a istoriei s-ar putea afirma că poporul român a fost predestinat sub semnul lupului ; stindardul dac reprezenta un lup cu cap de dragon, iar strămoșii romani se trăgeau din Romulus și Remus, co-

---

[21] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Ed. Eminescu, Buc., 1971, p. 93.

[22] Mircea Eliade. *Les Daces et les Loups*, în vol. *De Zalmoxis à Gengis Khan*, p. 18.

pii zeului lup. În numele acestui semn, marcă a curajului şi a vitejiei, seminţia noastră a ţinut piept puhoaielor vrăjmaşe ca un „lup dătător de dreptate".

Dacă Adrian Maniu îi considera pe daci „lupi dătători de dreptate", la Lucian Blaga ei sînt „neam de urşi". Autorul misterului păgîn *Zamolxe* [23] a fost interesat de preistoria neamului său, de „acel fond latent slavo-trac, exuberant şi vital" ivit din „corola necunoscutului" (despre care vorbeşte în eseul *Revolta fondului nostru nelatin*). Urşii sînt „oameni de pădure", plămădiţi direct de natură din piatră şi lut: „Natura-i plăzmuieşte singură, ea însăşi, dintr-o dată cum îşi face munţii ori izvoarele". Ei sînt „izvor" şi „fulger", sînt atît de mult natură, încît te miri „că nu au mănunchi de muşchi pe cap în loc de păr — ca stîncile". Trăiesc frenetic şi debordant, într-o revărsare de energie şi forţă vitalistă, ca întreaga fire, cu care se află într-o inextricabilă armonie şi comuniune:

> Dacul nu trăieşte
> El se trăieşte,
> Putere smulsă din potirul uriaşei firi,
> el n-are nici iubire pentru sine,
> nici iubire pentru alţii.

În vremurile bune „buciumă către soare", săgetează „bourii între coarne" prin „cîlţi de codrii", sau pescuiesc din „fluvii somni rotunzi / ca pulpele fecioarelor". Toamna, cînd rubiniul strugurilor se revarsă din vasele pline de rod, chiotelor le răspunde ecoul munţilor — évohe, évohe...

Dacii, ne sugerează misterul lui Blaga, sînt închinătorii lui Dionisos. Însăşi prezenţa bacantelor „cu feţele verzi, cu pletele în vînt", învîrtind peste capete şerpii ca bicele, creează o stare de frenezie dionisiacă. În timpuri de grea restrişte, cînd vrăjmaşul e la hotare „se urnesc puhoi urlînd spre moarte". Moartea nu-i sperie, o sfidează şi rîd de nedibăcia celui căzut „în joacă", „cu burta sfîrtecată-n ţeapă".

Credinţa lor politeistă, susţinută de Mag şi Vrăjitor, îşi găseşte reprezentare iconică, în sanctuar „cap de bour" domină de la înălţimea altarului „un şir mărunt de zei". Dar

---

[23] Lucian Blaga, *Zamolxe, Mister păgîn*, în *Teatru*, Ed. Minerva, Buc., 1970.

zeii „mucegăiţi de veşnicie“, apăraţi „cu pisici spînzurate“ au murit, sacrul a părăsit statuile goale şi lipsite de sens. Şi atunci apare el, „Zamolxe păduratecul“, un fel de Zarathustra dac. Noutatea interpretării constă în fascicolul de lumină care reliefează neaşteptate faţete ale lui Zamolxe. Dacă în tradiţia istorică Zamolxe a fost un personaj aflat între istorie și mit (sclav și adept al lui Pitagora la Strabon, rege sau zeu la Platon), Lucian Blaga propune ipoteza unui Zamolxe „profet“, ucis ca om de propria-i statuie, pentru a renaşte prin jertfa supremă, ca idee, ca adevăr peren.[24]

Vitalismului dac, exuberant şi frenetic, de sorginte dionisiacă, i se contrapunctează gravitatea profetului — spirit contemplativ, gînditor însingurat, peste zilele căruia s-a aşezat „un prund de înţelepciune“ :

> Mă-mpărtăşesc cu cîte-un strop din tot ce creşte
> și se pierde.
> Nimic nu mi-e strein,
> și numai marea îmi lipseşte.

Zamolxe aspiră la contopirea cu natura şi absolutul cosmic, în izolarea lui totală nu se mai deosebeşte de lucruri, „se împleteşte cu taina lor“, se pierde în stîncă sau „se scurge în unde și-n pămînt“.

Învăţătura lui Zamolxe-profetul implică nu ideea revelaţiei divine printr-un extaz mistic, ci o filozofie largă cu accent pe organic, pe pămîntesc, „ispita schismatică“ convertindu-se în reprezentări poetice, în mit şi legendă. Zamolxe este la Blaga un mit propriu, gîndit în spiritul plăsmuirilor folclorice, dar interpretat și dezvoltat în sensul viziunii sale, cu deschidere spre transcendent. Cînd istoria nu și-a lăsat urme în documente, miturile propun „imagini-sinteză“ care aşează o temelie de gînd la cugetarea românească. Prin intermediul unei asemenea „imagini-sinteză“ Blaga ne oferă o posibilă ipostază a lumii getice, o lume care trăieşte frenetic și dionisiac, într-o osmoză deplină cu întreaga natură, cu cosmosul.

---

[24] Bun cunoscător al teoriilor lui G. Kazarov, E. Roesler, W. Tomaschek, Lucian Blaga a fost influenţat, după cum mărturiseşte în *Trilogia culturii*, mai ales de Erwin Rohde care vedea în Zamolxe un derivat din Zalmos, cuvînt tracic care ar fi însemnat „piele, blană“.

Ca în majoritatea pieselor sale nu e vorba de prelucrarea unui material mitologic ci de afinități profunde cu mitul. Viziunea lui Blaga asupra lumii e foarte apropiată de viziunea mitică prin amplificarea factorului metafizic și prin semnificația ontologică. Gîndirea mitică, afirma autorul *Daimonionului*, este proprie „poeților care știu să asculte zvonurile misterioase ale naturii. Un poet pus față în față cu puterile lumii și ale vieții, și dacă nu vrea să-și desmintă menirea creatoare, nu poate să gîndească decît mitic". [25]

Blaga imaginează un spațiu mitic românesc sugerat prin tainele munților „cu peșteri largi", verdele pădurilor, belșugul tomnatec al șesurilor, cu oameni îmbrăcați în cojoace și opinci, cîntînd din fluier „doine sfîșietoare". Vraciul poartă pe cap coarne trace, zeii au „coarne bourești", iar ochii Magului se văd în întuneric ca „ochii de lup / tăciuni aprinși de vînt". Timpul se măsoară cu durata mitului :

O frunză cade-n noapte,
un veac se scurge-n mine.
Altă frunză cade-n noapte
alt veac trece-n mine.

Poemul dramatic *Zamolxe* cu care Lucian Blaga își face debutul în dramaturgie conține „in nuce" teme și motive ce vor apare cu o frecvență constantă în întreaga creație. Natura meditativă a poetului însetat de „dezmărginire", pentru care viața „murmură ca un izvor năvalnic într-o peșteră răsunătoare", se materializează în tulburătoarele solilocvii ale lui Zamolxe. El este gata „să ia în spate soarele și să-l coboare în văi". Zemora singură aude pădurea și numai ea știe cum s-o facă să cînte. „Mirabila sămînță" e aruncată pentru „porumbii Orbului". Marele Orb plăsmuiește femeia și luna „poate din aceeași groaznică lumină / Ființe gemene".

De factură expresionistă, misterul păgîn al lui Blaga se impune prin expresivitatea cuvîntului și puterea de plasticizare, de vizualizare a imaginilor. Polii conflictuali, reprezentați prin Zamolxe și Mag, transpar în mod expozitiv de-a lungul piesei, prin relatarea celorlalte personaje, doar în final se ajunge la o confruntare decisivă. Incandescența dezbaterilor

---

[25] Lucian Blaga, *Mit și gîndire*, în *Zări și etape*, E.P.L., București, 1968, p. 224.

dialogale, monoloagele de o substanță poetică unică, alternarea planurilor verbale — reflexive la Zamolxe, lucide la Mag, lunatece și misterioase la Cioban, analitice și conclusive la Cioplitor, corosiv ironice la Ghebos, exuberante și vitale la Zemora — creează suflul dramatic necesar piesei. Lirismul se revarsă în acorduri grave de orgă sau în sclipiri jucăușe ca în jocurile de copii :

> Nouă preotese verzi
> sar prin codri și livezi
> Trec răzoarele cu spini,
> sînge curge prin ciulini
> Flutură cu șerpi în vînt
> peste stele și pămînt.

Armoniile infinite ale lirismului lui Lucian Blaga suplinesc în *Zamolxe* lipsa unui puternic conflict dramatic și conferă poemului o inefabilă poezie.

Eposul geto-dacic cunoaște o nouă împlinire în anii noștri prin cîteva încercări dramatice, din care reținem piesele lui Mihail Davidoglu, *Zeu, împărat și barbar*, Emil Poenaru și Mihai Raicu, *Soarele de andezit*, Grigore Sălceanu, *Trapaeum Traiani (Decebal)*, Al. T. Popescu, *Rămas bun, soare apune* [26] și cine-epopeile naționale *Dacii* (scenariul Titus Popovici, regia Sergiu Nicolaescu) și *Columna* (scenariul Titus Popovici, regia Mircea Drăgan). Ceea ce impresionează în aceste reconstituiri este înțelegerea trecutului prin prisma prezentului într-o viziune marxistă a dialecticii istoriei. Se subliniază ideea filiației, a continuității între momentul dacic și întreaga istorie a poporului nostru, Decebal întruchipînd dimensiunile spirituale ale nației — eroismul, iscusința, demnitatea, simplitatea maiestuoasă. Puterea lui stă în spri-

---

[26] Mihai Davidoglu, *Zeu. împărat și barbar*, A.T.M., 1967 ; Emil Poenaru și Mihai Raicu, *Soarele de andezit*, text dactilo, Teatrul de Stat din Brașov ; Grigore Sălceanu, *Trapaeum Traiani (Decebal)*, dramă în 5 acte, 11 tablouri, text dactilo, Teatrul de Stat din Constanța ; Al. T. Popescu, *Rămas bun, soare apune*, text dactilo, Teatrul de Stat din Baia Mare ; Virginia Șerbănescu, *Dacia Felix*, text dactilo, Teatrul de Stat din Constanța ; Grigore Bugarin, *Decebal*, poem dramatic (fragmente), *Orizont* 10, 1966 ; Alma Grecu, *Sabia și șoimul*, adaptare radiofonică după piesa lui Dan Mutașcu, *Sacul ;* Calistrat Costin, *Cetatea*, scenariu radiofonic.

jinul norodului față de care se simte răspunzător, în inima sa „bate sîngele întregii țări“ (M. Davidoglu). Testamentul către urmași este o nemăsurată și legitimă dorință de libertate : „Vom căuta să ne purtăm astfel încît dacă cei ce vor veni după noi, sute de ani de aci înainte, se vor gîndi o clipă că pot trăi în sclavie să se rușineze de acest gînd *(Dacii)*.

Burebista, întemeietorul primului stat centralizat dac, „cel dintîi și cel mai mare rege din Tracia“, cum îl numea o inscripție din Dionysopolis, își păstrează după două milenii măreția și gloria legendară. Geniu al antichității, „rege al regilor hiperboreeni“, conducătorul „celor mai vestiți și mai drepți dintre traci“ devine protagonistul a numeroase piese de teatru [27] și a reconstituirii cinematografice *Burebista* (scenariul Mihnea Gheorghiu, regia Gheorghe Vitanidis).

Destinul istoric al marelui rege a însumat, în cele 4 decenii de domnie, importante victorii împotriva acelora care au primejduit hotarele Daciei : semințiile barbare ale boilor și tauriscilor, ale celților și legiunilor romane din provinciile grecești, conduse de proconsulul macedonean Caius Antonius Hybrida. Neasemuita lui putere îi permitea să intervină în conflictul dintre Cezar și Pompei, în favoarea lui Pompei. Statul său, „imperiul dacic“, cum îl numea cu admirație Strabon, se întindea de la Dunărea mijlocie pînă la Haemus (Balcani) și țărmul de vest al Pontului Euxin, fiind apărat de peste 200.000 de soldați.

Dacă destinul istoric al regelui Burebista poartă pecetea reconstituirii exacte, datorită izvoarelor istorice, literare, arheologice, numismatice, destinul omului cu sfîrșit tragic apare învăluit în ceața mitului. În cele mai reprezentative piese

---

[27] Menționăm doar piesele publicate sau jucate : Mihnea Gheorghiu, *Fierul și aurul (Burebista)*, scenariu de film, *Teatrul*, 1, 1979, Paul Anghel, *Regele desculț*, text dactilo, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra ; Mihai Georgescu, *Marea lumină albă*, text dactilo, Teatrul „C. I. Nottara“, Mircea Alexandrescu, *Regele Burebista*, text dactilo, Teatrul „M. Eminescu“ din Botoșani ; Emil Poenaru, *Burebista*, piesă de teatru în 2 acte (prolog, patru tablouri, epilog), (fragmente), *Tribuna*, 27 mai 1976, 3 iunie 1976 ; G. Mușu, *Regele Răstriște*, dramă istorică în 3 acte și 8 tablouri, *Teatrul*, 3, 1978 ; Adrian Munțiu, *Regele regilor* (fragment), *Tribuna*, 8, 1978 ; Teohar Mihadaș, *Burebista*, poem dramatic în două părți (fragment), *Tribuna*, 10 ian. 1980 ; Traian Duică, *Burebista*, scenariu radiofonic ; Boris Crăciun, *Marele rege Burebista*, scenariu radiofonic.

aparținînd lui Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel sau Mihai Georgescu, figura de efigie a regelui reflectă chipul unui luptător dîrz, conducător înțelept și cumpătat, diplomat abil. Marcantă personalitate istorică, își devansează epoca prin profunzimea gîndirii și noblețea idealurilor. Vizionar și ctitor de vremuri noi, rămîne însă un însingurat, înțeles de foarte puțini. De aici și acuitatea și forța conflictului dramatic.

Burebista se dezvăluie în dubla ipostază: de războinic neîntrecut, atunci cînd vremurile tulburi o cer și de gospodar iscusit, dornic să instituie un cult al muncii, cinstei și omeniei. Epitaful pe care-l rostește Acornion în *Regele desculț* preamărește simplu și emoționant omul: „Veghiați — cenușa! Și binecuvînați cu ea pămîntul Daciei! Cenușa omului care a fost țăran! Și păstor! Și olar! și rege!... Și numele lui demn și simplu! Numele lui Nepereche, Burebista!"

Marele Rege, din ceremonialul dramatic semnat de Mihai Georgescu, dorește mai presus de orice să construiască, să zidească, să înfrumusețeze. Pacifistul său gînd se lovește însă de refuzul categoric al celor din jur. Cotis îi reproșează: „Nu ne sili să transformăm războinicii în tîmplari și zidari". Natură reflexivă cugetă, în maxime stoice, la avatarurile puterii și la precaritatea condiției umane: „Durerea și puterea împietresc inima omului". Și Regele Răstriște, activ și energic, în viziunea lui Gh. Mușu, are de învins, la cumpăna unor mari înfăptuiri, nenumărate piedici, dușmănii și comploturi.

Conflictul crește în intensitate atunci cînd idealurilor pașnice ale regelui li se opun făpturile cele mai dragi și apropiate lui. Rimazos, din piesa lui Paul Anghel, își apostrofează tatăl, numindu-l cu amarnic dispreț „rege desculț". Fiindcă el nu poate accepta un rege care „frămîntă lut, tunde oi sau cosește iarbă". Calopor, adică Feciorul cel Frumos cum îi spune Mihnea Gheorghiu fiului neligitim al regelui, amintind de miticul erou de basm, într-o clipă de disperare, e gata să-și sacrifice tatăl pentru o dragoste neîmplinită. Destinul istoric al regelui Burebista e victorios. Destinul omului e profund tragic.

Piesele oferă imaginea grandioasă a Daciei, îmbinînd reconstituirea exactă cu legenda, istoria cu mitul. Nu întîmplător Mihnea Gheorghiu indică drept loc al acțiunii Europa de acum două milenii, destinul unor puteri europene încrucișîndu-se cu acela al Daciei. Planurile se interferează nu atît într-o al-

ternanță geografică, cît economică și politică. În tabăra de pe malul Mării Adriatice, Cezar meditează la noua sa carte *De bello dacico*: „Am avut aurul orientului și fierul occidentului. Acum ne trebuie mai mult, pentru că sîntem mai mulți și mai puternici. Va trebui să cucerim, să eliberăm singura țară care le are din belșug pe amîndouă — Dacia! Voi trece Dunărea, așa cum am trecut Rubiconul!" Iar omonimul său din *Regele desculț*, în numeroasele sale solilocvii, constată cu uimire: „... între mine și absolut s-a strecurat Dacia. Cînd?"

În periplul prin lume pentru a-i găsi centrul, acel AXIS MUNDI, cei trei pelerini, după ce au trecut prin Theba, Delfi, Roma ajung și în Dacia. În acea Dacie a lui Burebista unde nu se mai află nici vii, nici struguri, „fiindcă lumea e mult prea beată de nebunie și fără vin". În acea Dacie dornică de pace, dar gata de război „cînd grîul e strîns și adăpostit în pămînt".

Vasta panoramă geografică din *Fierul și aurul* cuprinde tabăra lui Cezar și cea a lui Pompei, cetatea agatîrșilor din Munții Apuseni, peștera sanctuar din satul fortificat celtic, locuită de fiica Eponei — zeița iapă și preoții druizi. Mitul și misterul învăluie în cețuri ezoterice templul antic din marmoră dobrogeană din Delta Dunării și pe enigmatica lui slujitoare, Magna Mater, o Gee autohtonă. Cu savuroasă erudiție sînt înfățișate alaiurile dionisiace de bacante, sileni și satiri din cetatea Dionysopolis, la sfîrșit de metageinion (august-septembrie) și începutul lui boedronion (septembrie-octombrie).

Dar prezentarea cea mai amplă se face Daciei, în irizări de mit și legendă, cu frumoase depresiuni carpatice, arbori legendari străbătuți de zimbri, poieni înflorite pline cu stupi de albine, lanuri de grîu care-i trezeau admirația lui Herodot. O zi de tîrg adună laolaltă, în stampe de epocă, artizani, olari, negutători, meșteșugari, plugari, pehlivani, măscărici, gladiatori, generali, filozofi. Civilizația de tip oppidane (cvasi-orășenească), cu străvechi rădăcini autohtone, materializate în Gînditorul de la Hamangia și femeia sa și Cavalerul trac, îmbină într-un „mixtum compositum" influențe romane, grecești, orientale. Un adevărat studiu etnografic reconstituie portul dacilor, armele lor cu vestitele stindarde cu cap de lup și scuturile luptătorilor împodobite cu blazoane animaliere: țap, zimbru, vulpe, viezure, acvilă, tigrul Carpaților.

În *Regele Răstrişte* scenele atent lucrate marchează treceri antinomice. De la orgia bahică a silenilor şi bacantelor, în sunet de flaut, chimvale, tobe, „forme turgescente ale firii", în revărsări de roşu şi foc, la pacea „cuminecare", oficiere din peştera sacră a Marelui Zeu, Vatra sfîntă a lui Zamolxe. Dansului frenetic şi corului bărbaţilor comaţi, în săltăreţe ritmuri dionisiace, îi urmează litania apolinică din Imnul Marelui preot Deceneu şi al Regelui. Uciderea lui Burebista de către complotişti se face într-un moment de descumpănire, de rătăcire a minţii omeneşti şi de dezechilibru a firii :

Bezmetici, pe rege au răpus şi acum aleargă nebuni,
Să sfîşie viu trupul ţării, s-ajungă oricum, ei stăpîni.

Monumentalizat prin avînt eroic şi nebiruită forţă, dar şi omeneşte dimensionat prin cugetare şi înţelepciune în piesele lui Mihnea Gheorghiu şi Gheorghe Muşu, meditativ şi interiorizat în cele ale lui Paul Anghel şi Mihai Georgescu, Burebista impresionează prin frumuseţe şi pregnanţă scenică. Se reconstituie şi restituie o epocă cu forţa argumentaţiei în *Fierul şi aurul* şi *Regele Răstrişte*. Se conturează un climat spiritual, cu arguţia polemicii în *Marea lumină albă*. Se propune o meditaţie asupra istoriei, în *Regele desculţ*, atunci cînd în fruntea Daciei se afla un rege nepereche — *Burebista*.

Coborînd pe firul timpului spre evii arhaici ai Daciei aflăm, după strălucitul regat al lui Burebista, pe cel din cetatea Helis, ctitorit de către Dromichaites, către anii 300 î.e.n. Rege al odryssilor sau ordessilor, adică al locuitorilor de pe rîul Ordessos (Argeşul de azi), învingător al diadohului macedonean Lisimah şi al lui Agatocle, cum relatează cronicile lui Diodorus Siculus sau Diodorus Pausanias, rămîne vestit prin înţelepciune, inteligenţă, cumpătare, omenie.

Piesa lui D. R. Popescu *Muntele*[28] îl prezintă ca pe mezinul din poveste. Nimic ostentativ eroic sau grandios monumental în acest rege agrest, prisăcar şi olar, doinitor din frunză şi fluier, iubitor de vin bun şi femei frumoase. Şi mai presus de orice plin de omenie faţă de duşmanul căruia, cu disimulată smerenie, îi oferă o înaltă lecţie de morală în schimbul unei trainice prietenii şi a unei păci durabile

[28] D. R. Popescu, *Muntele*, text dactilo, Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ.

pentru țara sa. Strateg neîntrecut, evită cu dibăcie lupta directă cu vrăjmașul fiindcă nu dorește inutile vărsări de sînge. Și fiindcă știe că-l va învinge, dar nu atît prin puterea armelor. Ci, ca de atîtea ori în istoria zbuciumată a poporului nostru, prin puterea pămîntului și a apelor, prin foame și sete.

Cu înțeleaptă sfătoșenie ține partenerilor colocviali, desenați din linii exacte de dramaturg, infatuatul Lisimah, războinicul sîngeros Argilos, iscoada Banbalon, o lecție de morală urmînd neîntrecuta artă a maieuticii socratice. Pe Lisimah îl învață legile majore ale poporului nostru : muncă și omenie. „Trebuie să crezi în om, în frumusețea lui“. „Omul e mai presus de război“. Cu aceeași putere de convingere își expune principiile politice, în sincronie cu cele de azi : „Eu m-aș mulțumi dacă poporul meu și-ar face bine propria istorie... De ce s-o mai facă și pe-a altora, poate că alții vor să trăiască după capul lor“.

Pentru D. R. Popescu istoria posedă sensuri morale și etice transmise de-a lungul generațiilor într-o constanță deplină a idealurilor. *Muntele* simbolizează permanența spirituală a neamului, acel liant „etern verde și nepieritor“ între eposul eroic geto-dacic și epopeea prezentului. În vatra lui, în acel Kogaionon de care vorbea Strabon, sălășluiește Zamolxe nemuritorul. Aidoma muntelui ce se înalță spre zare și aidoma pămîntului, geții sînt nemuritori. „Geniul lor, afirmă filosoful olar Riborasta, unul din cele mai izbutite personaje din piesă, este dăinuirea“. La ei cugetă Bidia, într-o poetică exprimare, „pămînturile îi cunosc pe cei ce le seamănă cu grîu... Oalele, olarii, berzele și rîndunicile își cunosc oamenii în curtea cărora își au cuiburile“. „Țara ta, i se adresează lui Dromichaites, folosind o sugestivă comparație, e ca o casă“. O casă de gospodar priceput în care toate se rostuiesc cum trebuie și la timp potrivit : și nașterea, și căsătoria, și moartea. În care oamenii, așa cum ni-i prezintă istoria, sînt vraci vestiți în întreaga lume. Ei știu să vindece arsura cu fierturi miraculoase, să aducă somnul cu semințe de mac, să înlăture durerile prin vraja descîntecelor. Slujitori ai marelui Zamolxe țin trupul și sufletul în sănătate. Cu pîine și sare își întîmpină prietenii. De sînt fețe împărătești și vor să le ofere o înaltă lecție de morală recurg la parabola ospățului, cu cupe de aur, mese de argint, covoare împărătești. Descrierea savuroasă se face cu arta compoziției și a detaliului. De sînt duș-

mani îi așteaptă cu abominabile blesteme în maniera incisiv-corozivă argheziană: „Toate albinele să zboare din țara lui. Meiul și grîul să putrezească la rădăcină și să nu apuce să se coacă niciodată, mieii să putrezească în oi și laptele lor să pută curgîndu-le din țîțe — să n-aibă rod merii și viile lor să le bată în pîrg piatra cît oul de bibilică, izvoarele să se retragă în pămînt, berzele și toate păsările cerului să fugă în alte țări pe vecie, pîine să n-aibă, ziua și noaptea, peștele să învie în burta lor și să-i muște, ceapă să n-aibă, nici zer, nici urdă..."

Piesa îmbracă aspect de amplu ritual folcloric. În ritmul tobelor se săgetează norii să nu întunece cerul. Solii lui Zamolxe se aruncă în sulițe. Discursul dramatic implică aspecte politice, filozofice, etice, situate la confluența dintre mit — istorie — actualitate, într-o convingătoare demonstrație. Narațiunea simplă, uneori prea discursivă, abundă în metafore și simboluri, invocațiile lirice, poetice sau tragice sînt contrapunctate de umor și ironie. Replicile au cînd rezonanțe poematice, cînd implicații de farsă ludică. Personaj de anvergură, Dromichaites respiră forță, inteligență, strălucire și farmec. Moștenirea pe care o transmite din tată în fiu urmașilor sintetizează esența și permanența spirituală a poporului nostru — „un chip de om frumos și cinstit".

### b) VÎNĂTOAREA RITUALĂ ȘI EROUL FONDATOR

Un eveniment important, cu largi deschideri spre mitologia autohtonă, îl reprezintă întemeierea Moldovei. Faptele transmise de tradiția folclorică aparțin fanteziei legendare grefată pe un substrat istoric. Istorice sînt evenimentele politice, sociale și economice petrecute în secolul al XIV-lea în medii vînătorești și păstorești în Maramureș și Moldova. Legendare cele referitoare la urmărirea bourului, a zimbrului, la moartea cățelei Molda și la dispariția miraculoasă a babei Uța.

Analizînd legenda despre Dragoș din punct de vedere al structurii, Mircea Eliade afirmă că este vorba de „o vînătoare rituală" care are ca scop final descoperirea unei

țări necunoscute și fondarea unui nou stat.[1] Animalul urmărit — lup, taur, vacă (la tebani), căprioară (la maghiari), zimbru (la români), corbii albi ai lui Apollo (la beoțieni) își asumă rolul de ghid. Elementul miraculos, urmărirea rituală marchează începutul unei realități istorice — cetate, națiune, stat, imperiu. Eliade considera legenda vînătorii rituale a bourului o legendă autohtonă, cu rădăcini în preistorie. Tauromahia s-a bucurat de un deosebit prestigiu pe teritoriul Daciei, aci fiind cunoscute misterul lui Mithra și semnificațiile sacrificiului fertilității, alături de mitologia cerbului, cu măștile sale rituale (turca, brezaia, capra).

Legenda „descălecării Moldovei" transmisă de tradiția folclorică și istoriografică: *Letopisețul Moldo-slav*, cronicile lui Grigore Ureche, Miron Costin, Nicolae Costin, Axinte Uricariul, Ion Neculce, a constituit sursa de inspirație a cîtorva creații din literatura noastră cultă. În „Introduce istorică", prefață la nuvelele sale, Gheorghe Asachi menționa că toate națiunile ambiționează a da începutului lor „un uric strălucit și minunat, învăluit deseori în negura mitologiei și alegoriei". Fapta lui Dragoș nu i se pare mai puțin remarcabilă decît uciderea Minotaurului de către Tezeu sau a alăptării lui Romulus și Remus de către lupoaică. Și cum istoricii moderni căutau a da o explicație „mai naturală" faptelor, tot astfel și Asachi dă evenimentelor o „explicare mai adevăroasemănată" introducînd noi date în țesătura legendei dramatizate în sceneta alegorică *Dragoș* și în nuvela istorică cu același nume.[2] Ca și Racine, căruia subtituirea unei căprioare Ifigeniei i se părea prea de necrezut, Asachi înlocuiește bourul din legendă prin figura fioroasă a emirului Haroboe „om crud și monstruos", numit pentru sălbăticia lui „bourul tătar". Pe el îl răpune Bogdan, fiul principelui Dragoș, pentru a-și elibera logodnica, pe frumoasa Branda, fiica domnitorului Susman, cu care se va căsători și va întemeia o nouă așezare — Moldova.

---

[1] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 135.

[2] Gheorghe Asachi, *Introducere istorică, Dragoș*, în *Scrieri alese*, București, 1969, p. 151.

Nuvela lui Asachi l-a influențat îndeaproape pe N. A. Bogdan în *Molda*, tragedie în 5 acte în versuri.[3] Piesa, în intenția autorului o tragedie scrisă după regulile clasice, în realitate o melodramă, uzează de arsenalul romantic : substituiri de persoane, urmăriri în noapte prin subterane, descîntece, vrăji, blesteme abominabile, situații antitetice ; eroina reconstituie drumul invers al lui Răzvan, din regină ajunge roabă. Din aroma unui legendar Ev Mediu românesc se păstrează doar explicația numelui Moldovei și descrierea livrescă a unor codri deși în care Bogdan vînează „zimbru-nalt“ cu „coama zburlită și stufoasă“, în goana lui de „fulger nesfîrșit“.

De la aceeași legendă pornește și Mihai Eminescu în proiectul său dramatic *Bogdan Dragoș* din care a schițat douătrei acte de o vibrație dramatică remarcabilă[4]. „Trecutul, îi scria poetul Veronicăi Micle, m-a fascinat întotdeauna ! Cronicile și cîntecele populare formează în clipa de față un material din care culeg fondul inspirațiilor“.[5] Acest fond stă la baza dramei sale a cărei acțiune se petrece într-un leat legendar, în cetatea Arieșului, și antrenează un conflict de natură shakespeariană, lupta pentru putere. Sas și soția sa Bogdana refac itinerariul soților Macbeth — un lanț de crime pentru dobîndirea tronului. De la prima ridicare de cortină tronul, dominînd sala gotică, îl atrage cu o irezistibilă forță și Sas rostește răspicat : „sunt domn azi“, chiar dacă „nu-mi zice-ncă pe nume“. „Un pas... Un pas încă... coroana, tronul am“. De zece luni Bogdana picură otravă în cupa cu vin a voievodului Dragul, iar Sas țese în jurul lui un păienjeniș nevăzut de intrigi. „Eu samăn, îl îndeamnă femeia, tu culege“. De planul lor machiavelic nu sînt străini nici „craiul Ludovic“, „nici Papa“. Conflictul amplificîndu-se antrenează forțe mărturisite sau disimulate, din țară sau din afară, coroborate în vederea împlinirii unor exacerbate interese.

Voievodul Dragul, un viitor Vlaicu prin abilitate politică și știința cunoașterii oamenilor, își așteaptă, ca și cio-

---

[3] N. A. Bogdan, *Molda*, tragedie în 5 acte în versuri (1889), în vol. 8 *piese*, ed. II-a, Iași, 1927.

[4] M. Eminescu, *Bogdan Dragoș, Dramă istorică*, în *Opere complete*, Iași, 1914.

[5] G. C. Nicolescu, *Studii și articole despre Eminescu*, E.P.L., București, 1968, p. 21.

banul mioritic, în aparentă linişte, sfîrşitul fiindcă nu poate acţiona altfel. Bătrîn şi bolnav, în cetatea împînzită de „lefegii străini" se află în iminentul pericol de a-şi pierde fiul. Timpul, scurtul răgaz de care mai are nevoie să rostuiască treburile „moşiei iubite" şi viaţa primejduitului său urmaş reprezintă unicul mobil al faptelor sale. Dacă pînă mai ieri „pe-a bucuriei pasuri" îşi număra anii, acum invocă patetic cerul să-nmulţească „hotarnicile clipe". Confruntările succesive cu demonicul rival, Sas, cu devotatul prieten şi sfetnic, hatmanul Roman Bodei, cu adolescentul aflat în pragul bărbăţiei, Bogdan, sînt construite cu tehnica detaliului şi arta compoziţiei dramatice. Personajele se dezvăluie sub o multitudine de aspecte, măştile cad pentru a se realiza adevărata esenţă. Tensiunea creşte de la o scenă la alta culminînd cu finalul actului I — durerea împietrită a Bogdanei şi a lui Sas în faţa crimei — eroarea de a-şi fi ucis propriul fiu, pe Ştefan.

Actele II şi III, mai puţin elaborate, aduc o schimbare a tonalităţii, atmosfera densă şi gravă, cu incantaţii tragice, cedează locul suflului poetic, cu momente de autentic umor popular. Descrierile de natură îmbracă aura romantică cu motive specifice liricii eminesciene : castelul singuratec în codrii cei de brazi, lacul pe care plutesc lebedele albe, luna de jăratec, cerbii cu coarne rămuroase, sunetul de corn. De o expresivitate plastică remarcabilă este şi tabloul, din actul I, pe care Bogdan îl face Moldovei înainte de descălecare :

Priveşti o ţară-ntreagă de codri şi de dealuri ;
Din văi cu rîuri line din codri fără capăt
Vezi turme fără număr în zare răsărind
Şi buciumele sună duios şi cînt de fluier —
Sălbateci zboară caii mai iuţi decît chiar vîntul.

Cuplului demonic Bogdana — Sas i se opune, în maniera antitezelor romantice, perechea Bogdan — Ana, de o puritate adolescentină. Demonstrînd o sensibilă intuiţie a vîrstei primelor iubiri, poetul conturează cu gingăşie chipul Anei : „la piept mai potrivită, la mijloc subţirică", „fetiţă mică cu ochii îngereşti", cu „părul galbăn" şi „buze ca rubinul". Bogdan o numeşte „floare dintre codri şi stea pe aceste văi", „floare de cireş", „gingaşă mireasă a sufletului", „iubita mea lumină". În modalitatea tradiţiilor folclorice Eminescu introduce şi motivul eliadesc al zburătorului :

Mama îmi zice : — „Fată, închide uşi, fereşti
Ades vin zburătorii cei falnici din poveşti .
Şi pot să te răpească, te duc departe-n lume".

Bogdan apare ca şi Luceafărul la marginea ferestrei, iar Ana se ascunde cu spaimă după horn. „Tonatecă şi dulce", pură dar şi cu un licăr de cochetărie juvenilă îşi asemuie dragostea pentru Bogdan cu cea pentru motanul Prichici. Ca şi în piesele shakespeariene tragicul alternează cu comicul, scenele de dragoste ale tinerilor sînt tratate rustic, cu glume şi hîrjoane ţărăneşti :

Cine-n lume-a mai văzut / Grădină fără cărări /
Dragoste fără mustrări / Grădină fără pîrleaz /
Dragoste fără necaz !

Rămasă neterminată, drama istorică *Bogdan Dragoş* se înscrie, după afirmaţia lui Nicolae Iorga, „în comoara de mari lucrări neisprăvite, cu mult mai presus decît timpul şi mediul său". [6]

Cu *Bogdan Dragoş* Eminescu începe istoria familiei domnitoare a Muşatinilor în jurul căreia vroia să realizeze un „Dodecameron dramatic", istorie conturată mai precis în *Grue Sînger* [7], o autohtonizare în medii româneşti a *Oedip*-ului sofoclean. Domniile scurte şi sîngeroase împrumută fatalitatea tragediei eline, iar numele Muşatinilor se înscrie ca „o semintie de atrizi". [8] Planul celor 5 acte narează motivul mitic adaptat unui tumultos ev moldav din cetatea de scaun a Sucevei. Mobilul tragediei îl constituie, ca şi în *Bogdan Dragoş*, cu care dealtfel prezintă numeroase contaminări de personaje, situaţii, replici, fascinaţia puterii. Asemenea lui Oedip, Grue devine paricid şi incestuos. Dezvăluirea adevărului îl aruncă într-o „rătăcire sălbatecă ca a lui Oreste", pe care poetul dorea s-o trateze „shakespearian". Cel mai bine conturat, actul I, e construit pe un abil joc al disimulărilor şi contrastelor. Dintre personaje pregnanţă scenică are doar Roman Bodei. Cre-

---

[6] Nicolae Iorga, *O dramă a lui Eminescu*, *Semănătorul*, 1 octombrie, 1906.

[7] Mihai Eminescu, *Grue Sînger* — Tragedie, în *Opere*, IV, *Teatru*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978.

[8] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu* (I), în *Opere* (12), E.P.L., Buc., 1969, p. 74.

dincios domnului său, Iuga Vodă, mimează supunere față de Mihnea, pentru a-și îndeplini menirea : coroana Moldovei rămîne neîntinată de mîna lui Sînger, „nestinse a ei pietre și aurul din ea". Testamentul pe care i-l lasă tînărului Bogdan e însuflețit de un puternic patriotism :

Întinde iar moșia la vechile-i hotară
Și visul vieții tale să fie-al nostru vis.

Atmosfera generală a piesei și-ar fi datorat aroma specifică și inserării unor elemente de mitologie românească : prezența zburătorului sau a bățului uscat care înflorește și dă rod. Unele personaje sînt confine cu basmul : bătrînul prisăcar Mihnea se metamorfozează în urs, Irina are puteri de vrăjitoare. Altele își trădează sorgintea folclorică — Pepelea, Filip Limbă-Dulce. Numeroase expresii și zicători populare apar diseminate în text, remarcîndu-se prin oralitate scena a V-a.

În *Grue Sînger*, ca în întreaga dramaturgie eminesciană, elementele istorice se împletesc cu tradițiile folclorice, cu mitul și legenda. Faptele sînt menționate într-o viziune diferită de cea a istoricilor, care le ordonează rațional și riguros științific, pe cînd poetul le convertește prin sensibilitatea creatoare în imagini și simboluri. Eminescu nu reconstituie istoria, ci o evocă.

Modelele urmate s-au numit Goethe, Schiller, Hugo, Casimir Delavigne și mai ales Shakespeare, „geniala acvilă a nordului", care „ca Dumnezeu... s-arată în mii de fețe". Dramele oscilează între legendă și adevăr demonstrînd efortul poetului de a fundamenta un epos național cu deschidere spre mitologie. Scenele sînt vii, ciocnirile dramatice, conflictul shakespearian. Acțiunea tenează uneori, din cauza dialogurilor lungi, a descrierilor de natură, valori de neasemuită frumusețe lirică, dar valori în sine. Mihai Eminescu rămîne un mare dramaturg, în primul rînd, așa cum precizează George Munteanu „prin capacitatea lui incomparabilă de a celebra marile prăbușiri umane".

Poetului Valeriu Anania nu i-a fost desigur străin proiectul dramatic al lui Eminescu, *Bogdan Dragoș*, atunci cînd a realizat piesa sa despre întemeierea Moldovei, *Steaua zimbru-*

*lui* [9]. Sas, de data aceasta fiul lui Dragoş Vodă, este ca şi la Eminescu elementul motor al acţiunii, iar Muşata, ca şi Ana, îşi simte sufletul înfiorat de chipul zburătorului pe care îl aşteaptă aievea „frumos la chip şi bărbătesc în faptă". Anania părăseşte aci zona miturilor pure proprii altor piese, pentru a se situa la granița dintre legendă şi istorie, exprimînd ideea permanenței pe meleagurile româneşti, încă de la „facerea lumii" a poporului nostru, oameni „slobozi şi vii" ce nu încalcă „pacea noroadelor vecine" şi-şi apără la hotarul vremii glia strămoşească. Momentul întemeierii apare nu ca un început, ci ca o continuare a existenţei unui vrednic popor, neamul Muşatinilor asigurînd libertatea şi independenţa statului. Între momentul prim al lui Dragoş-descălecătorul şi cel al lui Bogdan-întemeietorul, pe fundalul unor evenimente strict istorice, se decupează fapte ce ţin de mit şi basm, de legendă şi poveste. Codrul are valenţe mitice şi pe tremurat de frunze repetă într-un crescendo impresionant un laitmotiv dramatic „vin tătarii ! Fugiţi ! Tătarii !" Lupta este „aripă de pasăre măiastră" iar Costea se năpusteşte asupra oastei lui Ghirai Han ca sfinţii din icoanele măiestrite porniţi să ia „diavolul la goană".

Oamenii liberi ca norii, puternici ca vulturii, de-o seamă cu stejarii, îşi durează moşia. În timp de pace întîmpină oaspeţii cu pîine şi sare. Vînătoarea se desfăşoară după un întreg ritual, credincioşii de casă ai lui Bogdan poartă „măşti de cerb ale căror coarne mişcă ritmic o uriaşă-mpletitură de lumini şi umbre". Zburătorul picură neliniştea iubirii în sufletul tînăr şi Muşata îşi cheamă alesul ca în descîntecele populare să vie — purtat de „nuni şi nună / de soare-ntunecat / de lună nebună / de pasăre rară, / de urmă de fiară".

Conceput în spiritul şi forma specifică dramei romantice, poemul alternează, într-o atmosferă colorată de metafore şi simboluri, elemente mitice, datini şi credinţe. Personajele bine constituite, cu subtile traiectorii psihologice, sînt înlănţuite într-un conflict dens. Pe alocuri, însă, conflictul se rarefiază datorită unor monoloage ample, a digresiunilor şi a tiradelor care sparg unitatea piesei.

---

[9] Valeriu Anania, *Steaua Zimbrului*, în *Poeme cu măşti*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972.

## c) EV MEDIEVAL FOLCLORIC

Într-un Ev Mediu românesc, la granița dintre legendă și istorie, își situează acțiunea cîteva lucrări remarcabile, care prin natura conflictului amintesc de specificul basmului popular. Unele din ele trimit spre perioada primelor formații statale românești, în timpul domniei unui fabulos voievod al Timișanei — tragedia *Optum* de Aron Densușianu [1] sau a unui legendar Vodă Ion al Vlahiei — legenda istorică *Pribeaga* de Vasile Voiculescu [2]. În altele localizarea este mai precisă, perioada imediat următoare domniei lui Ștefan — fantasma tragică *Ochiul* [3] sau celei a lui Constantin Brîncoveanu — tragedia baladescă *Hora domnițelor* de Radu Stanca. [4]

Motivele folclorice care stau la baza acestor piese : uzurparea dreptului celui mai viteaz, soția plecată în căutarea soțului grav jignit prin gestul ei necugetat, ochiul cu virtuți magice sînt investite cu largi semnificații. Drumul străbătut de Domnița Irina este un drum al catharsis-ului, al purificării prin puterea iubirii, ea urcă „treaptă cu treaptă spre lumină". Ochiul sfînt al Mușatinilor, ochiul strămoșesc este o metaforă a conștiinței nepătate a neamului, a cinstei și omeniei lui. *Hora domnițelor* întruchipează paznicul rînduielilor pămîntului hotărnicite peste ispitele țării de voievodul cel mare și drept.

Interesează nu atît amănuntele în sine, istoria este apocrifă, evenimentele pseudoistorice, ci adevărurile umane pe care le conțin, dezbaterile etice și morale despre bine și rău, dreptate și nedreptate, adevăr și minciună, frumos și urît. Dragostea înseamnă prețul vitejiei *(Optum)*, al frumuseții sufletești *(Pribeaga)*, al adevărului *(Ochiul)*, al puterii de alegere, al victoriei asupra propriilor limite și al încrederii în om *(Hora domnițelor)*. Dealtfel iubirea constituie mobilul principal al acțiunii, elementul hotărîtor în definirea adevăratei

---

[1] Aron Densușianu, *Optum*, tragedie în cinci acte, ed. a II-a, Tipografia Națională, Iași, 1897.

[2] Vasile Voiculescu, *Pribeaga*, piesă istorică în patru acte, douăsprezece tablouri, în vol. *Teatru*, Cluj, 1972.

[3] Radu Stanca, *Ochiul*, fantasmă tragică, *Manuscriptum* 1/1976.

[4] Radu Stanca. *Hora domnițelor*, tragedie baladescă în cinci acte, în *vol. cit.*

esențe a eroilor. Se remarcă finețea analizei și comprehensiunea sensibilă în înțelegerea sufletului uman la vîrsta marilor dăruiri. Dacă la început domnița Irina stă „răstignită între iubire și trufie", sfîrșește prin a înfrunta pentru „o iubire și viața și moartea". În spirit neoplatonician, consideră iubirea „desăvîrșire prin jertfă, suferință prin căutare și ajungere, biruință prin răbdare și supunere, îndoită închinare a unuia pentru celălalt".

Milița și Antonio, ca și Don Juan și Dona Juana au, unul în prezența celuilalt, revelația dragostei absolute. Nu le mai trebuie nici nume, „iubito" o cheamă el pe ea, a cărei frumusețe la atingerea lui sună „parc-ar fi un ciorchine de clopoței". Dar dragostea lor se află sub zodia tragicului, ei aparțin unor universuri incompatibile. Antonio e „starea pe loc", iar lucrul spre care tinde „e trecerea". Și într-un gest de sublimă dăruire alege moartea pentru a-i demonstra ei forța dragostei : „Omule, omule... ai fost în stare să sfărîmi așezări de veacuri numai pentru a putea face să biruiască o clipă puterile sufletului tău".

Iubirii i se asociază dorința de libertate, eroii acționează în numele datoriei față de țară. Ion renunță la strălucita domnie a Bizanțului pentru Vlahia lui primejduită și săracă *(Pribeaga)*, Milița își sacrifică iubirea, hora pe care o desfășoară neobositele domnițe înseamnă hora neîntreruptă a veghii patriotice. Prin intermediul Irinei și al Doicii, V. Voiculescu realizează un amplu periplu geografic temporal și uman prin ținuturi legendare, cu vagi localizări medievale. Peregrini pe drumul iubirii, pașii domniței străbat întreaga țară poposind, ca și eroii sadovenieni, cînd în bălțile Dunării, cînd în țarcuri cu oi, cînd în lanurile mănoase ale Bărăganului sau pe dealurile cu vii. Urmînd ciclurile vitale ale naturii pescarii, plugarii, ciobanii, vremuiesc în pace și liniște. La ceasul de grea cumpănă, la chemarea buciumelor, se ridică toți ca unul să-și apere glia strămoșească. Și glia înseamnă galbenul spicelor, mana cirezilor, lîna turmelor, faguri de miere, aurul munților și rîurilor, straie, marame, ii, borangicuri, vîlnice „măiestrite de mîinile zînelor". Oamenii slobozi, „tari și dîrji ca piatra" trăiesc într-o deplină comuniune cu natura, legile cosmosului sînt și legile lor. Ciobanul cunoaște rostul vremii după rotirea aștrilor și cîntecul păsărilor. Mama lasă să curgă laptele pentru șarpele ocrotitor al casei. Irina invocă patetic

pămîntul sfînt al țării, apele lui purificatoare să-i spele vina și păcatul trufiei.

Ochiul cu virtuți apotropaice veghează la bunul mers al lucrurilor, prin el se aleg dreptatea de nedreptate, cinstea de necinste, binele de rău. În apele lui limpezi se citește adevărul și în fiecare an de Rusalii norodul se adună să-l privească. O dată pierdut se produce un dezechilibru al întregii existențe, oastea e înfrîntă, bîntuie seceta, visteria e secătuită. „De cînd ochiul fericit al strămoșilor nu se mai rotește ocrotitor, meditează cu amărăciune stolnicul Stavăr, toate merg rău. Holdele răzeșilor au fost năpădite de buruieni. Păstrăvii s-au întors pe spate în heleșteie, seceta a crăpat brazdele. Dușmanii pîndesc porțile țării și dinspre miazăzi și dinspre miazănoapte."

Hora are și ea tainice legături cu scurgerea timpului. După rotirea ei se rotesc toate pe pămînt. Uneori „e leneșă ca rotirea mustului în teasc", alteori pătimașă „ca bătaia valurilor în țărm". Hora întreruptă, timpul încremenește în loc. De-i noapte zorii nu se mai arată, de-i ziuă ciobanii nu mai văd răsăritul luceafărului, de-i furtună apele amenință să înece lumea.

Piesele prelucrează, pe noi coordonate, vechi mituri folclorice cu semnificații adînc intrate în istoria spirituală a poporului nostru. Transfigurate artistic faptele sînt scoase din datele timpului imediat, îmbinîndu-se concretul cu generalitatea și permanența. În sugestive stampe de epocă se sugerează contururile unei ample fresce medievale impregnată de mit și legendă. Întunecată și sîngeroasă în *Optum* și *Ochiul*, cu intrigi de curte, comploturi, trădări, crime, sau cu deschideri luminoase în *Pribeaga* și *Hora domnițelor*. Se investighează medii și categorii sociale și profesii extrem de variate : sfetnici, tîrgoveți, călugări, măicuțe, judecători, ostași, hangii, aventurieri, lefegii, cărturari, vraci, meșteșugari, ciobani, pescari, plugari. Acțiunea se petrece în palate, iatacuri, temnițe, hanuri, mănăstiri, conace, colibe, în codrii deși sau la răscruce de drumuri. Se descriu obiceiuri, somptuoase veșminte voievodale sau simple straie țărănești. Totul cu gust, cu preferință pentru arta detaliului, pitoresc și culoare.

Periplu întreprins de domnița Irina din Bizanțul străjuit de chipreși în mitica Vlahie determină și structura mozaicată a piesei. Aventurosul baroc se îmbină cu grotescul medieval

și lirismul romantic, acțiunea avansează în ritmuri lente și largi desfășurări poematice. Atmosfera de basm și strălucitoare feerie devine densă și gravă pentru ca happy-end-ul să implice din nou natura basmului.

Mai simplă și unitară, cu scene meșteșugit compuse, *Hora domnițelor* amintește tragediile de destin. Fundalului sonor cu implicații simbolice, vijelia de afară, concordînd cu frămîntarea eroilor, i se adaugă și pașii ritmați ai horei în unduiri line sau frenetice desfășurări :

> Năpraznică horă
> Și leneșă horă,
> Cînd joasă, cînd-naltă,
> Se lasă, se saltă.

Mai încărcată și barocă, *Ochiul* suprapune faptul istoric pe elementul fantastic, oferind un nuanțat studiu de psihologie și morală. Inegal tensionate piesele se remarcă prin poezia autentică și forța dramatică dublate de replica cu valori metaforice.

Un important proces de mitizare cunosc și personajele istorice, ficțiunea mitică situată la granița dintre real și fantastic le ridică la valoarea de simbol permanent. Transgresarea personajelor din datul strict al istoriei în cel al mitului, dimensionarea lor pe coordonatele supraumanului și supranaturalului este o dispoziție a naturii umane. Interesează nu atît automitizarea pe care o impun, prin forță, unele personalități ca de pildă Caligula sau Domițian, ci mitizarea, aura de mister cu care masele învăluie personalități de excepție. Numeroși domni români, Ștefan, Mihai sau Țepeș au intrat în legendă. Haiducul, ca exponent al luptei pentru libertate, a devenit un mit.

Un mit este și Avram Iancu, crăișorul moților din care Lucian Blaga face eroul central al piesei sale, dezvoltînd o veche credință populară, mitul folcloric al păsării fără odihnă transformată în om, pentru ca apoi să se întrupeze din nou în pasăre. Faptele relatate în piesa lui Blaga *Avram Iancu*[5]

---

[5] Lucian Blaga, *Avram Iancu*, dramă în 10 tablouri, în *Opera dramatică*, vol. II, Ed. Dacia Traiană, Sibiu, 1942.

țin de cea mai strictă realitate, dar și de legendă, obținîndu-se o osmoză perfectă între mit și istorie. „Am voit, scria Lucian Blaga, să fac din Avram Iancu un personaj tragic. Tragedia m-a interesat în primul rînd, și nu instinctele noastre patriotice. De aceea „istoria" am ridicat-o, pe cît am putut, pe planul legendei și al baladei, și al poveștii. M-am ferit de prea multe abuzuri istorice. N-am voit deloc să scriu o dramă istorică (...). Să rămînem în spațiul și în timpul legendei". [6]

Piesa are o construcție rotundă, începe și se termină în mit. Între prologul și epilogul piesei, realizate în plan mitic, se desfășoară evenimente istorice reale. În prolog se produce miracolul : din pasărea măiastră care veghează de veacuri destinul moților se întrupează Iancu. Miracolul are loc sub privirea atentă a Mumei pădurii — Muma moților. Blaga răstoarnă tradiția folclorică făcînd dintr-un personaj demonic, propriu basmelor, o sfîntă ocrotitoare a neamului : „Sfînta cu zbîrcituri și cu noduri ca salcia bătrînă — cum spune Iancu — paznica lemnului, sfînta ciuberelor, norocul moților, de la ea avem noi tot ce avem : eu fluierul, voi cetina și frunza verde, iar noi împreună — toate biruințele !". Prezența acestui personaj și metamorfoza pasării situează faptul istoric în mit și mister. Baba pare, în încremenirea ei, o stîncă care cu arma în mînă păzește pasărea măiastră. Ea crede cu putere neclintită că pasărea „noaptea vede tăte stelele și ziua tăt Ardealul", că „dumneaei n-are somn niciodată" și „o vinit amu și ne-a izbăvi". Și Moțului îi apare „mare și nemișcată ca o troiță", „cu ochii țintă la furtunile din împărăție" și i se închină pînă la pămînt. Dintr-o dată, sub ochii uimiți ai bătrînei, ai moțului și ai celor trei muntărițe care cîntă laitmotivul — „În pădure / Toate păsările dorm / Numai una n-are somn / Cată să se facă om", „de dincolo de stîncărie" se ivește un tînăr înalt cu ochii albaștri. „El sare pe drum, de la mare-nălțime, de pe stîncă". Apariția lui Avram Iancu e învăluită în mister. Cînd baba caută pasărea — aceasta nu-i. Să se fi transformat oare în mult așteptatul crăișor ? Iancu se dorește și este trup și suflet un locuitor al munților, un Moț „Moțu' fără nume", căpetenie

---

[6] Lucian Blaga, *Scrisori inedite de la Lucian Blaga către Ion Chinezu*, în *Argeș*, 1968, 1.

aleasă peste norod prin votul gorunilor. El face cetate din munții săi, cu moții și cu popii de acolo, cu muntele și cu stînca. Contopirea cu natura e totală, povestea amară a moților e scrisă pe stînci și pe măguri : „Uite măgurile, îi spune Iancu locotenentului. Fac înălțimile nuntă cu cerul. Acolo după cele din urmă muchi stau la pîndă moții cu înfrigurare, arhangheli — cu mămăliga în traistă și cu opincile-n pietriș de aur."

Ca și pentru alesul Noe, pentru Crăișorul moților natura își dezvăluie tainele, pămîntul își pierde opacitatea și devine străveziu. Fiul își zărește maica sub glie : „E încă tot tînără, ca atunci cînd a trecut dincolo. De zece ani stă așa nemișcată, cu mîna pe piept, parcă ascultă (...). Văd tată, văd sub glie pe Muma, ca floarea de măcieș la obraz !" Iancu risipește aura legendară cu care-l învăluie moții lui, deschide legendele ca pe un mormînt, să iasă din ele „căpitanul cel viu", luptătorul cel dîrz : „...eu sînt din Vidra de Sus și am avut mamă, mamă cu meserie de mamă, mamă cumsecade. Tata trăiește încă, tot în Vidra. Și cînd se gîndește la mine, și-adună lacrimile în năframă, cum adună popa fărămiturile de prescură". Dar norodul crede cu sfințenie în legenda lui Iancu. Întrebat de Iancu dacă seamănă a vultur, Ilie răspunde hotărît „sameni". La nici 25 de ani eroul de la Vidra a intrat în legendă.

Finalul poartă din nou aroma mitului. Peisajul este același munte păduratic din prolog, dar zece ani mai tîrziu. Eroul românilor, „așchia de fulger" de odinioară, cu sufletul risipit și mintea rătăcită se identifică acum el însuși cu legenda pasării măiastre : „Aici am fost pasăre și m-am făcut om. Acum mă duc în pădure — mă duc în pădure — să mă schimb... Muma pădurii, muma noastră, acum mă fac iar pasăre, acum mă fac pasăre".

Dacă în prolog mitul crea mai mult un fior poetic, în final fiorului poetic i se alătură cel uman, provocat de tragic[7]. Tragicul este luminos : Iancu cade cu convingerea că lupta lui o vor continua alții „peste zece ani, peste douăzeci de ani, peste o sută de ani", „cu sutele, cu miile, cu miile de mii" vor dura „împărăția noastră".

---

[7] Ion Breazu, *Mit și istorie*, în *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, Cluj, 1973, p. 280.

Nu întotdeauna istoria şi-a înscris urmele în documente şi sigilii. Atunci cînd faptele au rămas învăluite în ceaţa amintirii, în locul istoriei vorbesc miturile, în graiul semnelor încrustate pe porţile caselor, în armonia culorilor de pe icoanele pe sticlă sau de pe pereţii bisericilor, în ţesătura meşteşugită a catrinţelor şi a scoarţelor, în frumuseţea netulburată a doinelor şi a legendelor noastre.

„Nu sînt realităţi numai clădirile de piatră şi peticile de hîrtie — spunea Mihail Sadoveanu —, mitul păstrează eternităţii lamura sufletului generaţiilor. Ceea ce au crezut bătrînii şi ceea ce vor crede copiii noştri, desfătaţi de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioşi. Nici un argument nu poate sta mai presus de o frumuseţă." [8]

## 3. MIT ŞI FOLCLOR

### a) CÎNTECUL MIOAREI

Interesul accentuat pentru folclor este o manifestare specifică romantismului. Thomas Percy, J. G. Herder, Arnim şi Brentano, Vuk Karadžić, Kirsa Danilov, Ch. Fauriel, Vasile Alecsandri şi Alecu Russo fundamentează cunoaşterea poeziei populare drept „floarea cea mai frumoasă a particularităţilor unui popor". „Mitul propriului sînge" — folclorul, cum l-a definit Ion Pillat, „comoară tot pierdută şi mereu regăsită a viersului popular", a constituit substanţa intimă a întregii noastre literaturi şi a dat „o nouă îndrumare şi un sens nou poeziei româneşti". [1] Mitologia noastră se înalţă pe vechi mituri folclorice reluate fără încetare de la romantici la expresionişti, de la neo-clasici, la simbolişti. Exotismul romanticilor a sondat aci vechi credinţe populare şi uitate practici magice, în timp ce expresionismul a fost atras de acel arhe primordial, de gustul pentru arhaic şi originar.

---

[8] Mihail Sadoveanu, *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, în *Opere*, vol. XII, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p. 231.

[1] Ion Pillat, *Tradiţie şi literatură*, Buc., Casa Şcoalelor, 1943 p. 29.

Un motiv folcloric devine şi motiv poetic autentic numai atunci cînd este transfigurat în substanţa unei scrieri, integrat în structura organică a unei opere. Altfel rămîne o simplă imitaţie, uneori realizată cu talent, prin mimarea formală a versului popular sau prelucrarea schemelor exterioare ale acestuia.[2] Un singur exemplu : V. Alecsandri prin *Baba Cloanţa, Strigoiul, Crai nou* realizează creaţii culte după modelul folcloric, în timp ce poeziile lui L. Blaga sînt creaţii originale în stil folcloric. „Cultura majoră, preciza în acest sens autorul *Poemelor luminii,* nu repetă cultura minoră, ci o sublimează, nu o măreşte în chip mecanic şi virtuoz, ci o monumentalizează (...). Nu prin imitarea cu orice preţ a creaţiei populare vom face saltul de atîtea ori încercat, într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însufleţim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu şi activ, decît în întruchipări ca atare.[3] „Fondul mioritic pe care-l purtăm în sînge", după propria-i mărturisire, l-a îndreptat irevocabil spre poezia populară. Mitologia autohtonă îi oferea minunate izvoare pe care le-a prelucrat într-o manieră personală, fuzionînd tradiţionalismul cu modernitatea de stil expresionist.[4]

Fondului mitic românesc îi aparţin trei din motivele folclorice care şi-au găsit o transpunere poetică remarcabilă şi în dramaturgie : Soarele şi Luna, Făt-Frumos şi Meşterul Manole. În schimb *Mioriţa,* capodopera creaţiei populare, „cea mai frumoasă epopee păstorească din lume", cum o considera Alecu Russo, nu a avut decît un ecou sărac şi tîrziu în literatura dramatică. Explicaţiile trebuie să le căutăm în armonia unui model care, prin uimitoarea perfecţiune artistică şi simplitatea intrigii de o măreţie şi gravitate proprie doar tragediei greceşti, rămîne unic şi inimitabil. În plus, farmecul inefabil ce se degajă din dialogul ciobanului cu oiţa năzdrăvană, transcris în limbaj dramatic, ca un posibil dialog

[2] T. Vârgolici, *Romantism. Preluarea folclorului ca tematică şi formă de expresie,* în *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română,* Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1971, p. 157.

[3] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc* în vol. *Isvoade,* Ed. Minerva, 1972, p. 43.

[4] Melania Livadă, *Iniţiere în poezia lui L. Blaga,* Ed. Cartea Românească, 1974, p. 104.

între personaje reale, își pierde și candoarea și puterea de emoționare.

Itinerariul mitului mioritic, de la forma inițială de colind la variantele baladești ale lui Vasile Alecsandri, Ov. Densusianu, Gr. Tocilescu, G. Dem. Teodorescu, a cunoscut un dublu proces. De esențializare, de relevare a valorilor etern umane, dar și de amplificare, de accentuare a motivațiilor psihologice ale eroului în fața morții. Atunci cînd semnificațiile ceremoniale și ritualice s-au estompat, pe schema inițială a colindei s-au suprapus motivele intrinsece baladei : conflictul dintre ciobani, dezvăluirea complotului, testamentul ciobanului, episodul măicuței bătrîne, dinamizîndu-se în acest fel acțiunea. Dacă în colind finalul apare apoteotic, în baladă capătă rezonanțe tragice cu implicații cosmice. Moartea ciobanului se transformă într-o ceremonie nupțială, într-o „liturghie cosmică", cum o numește Mircea Eliade, întreaga natură participă la nunta-moarte a tînărului „nelumit". Alegoria panteistă nuntă-moarte se înscrie ca un reflex al „nemuririi dacice".

Așa cum menționam, mitul mioritic este puțin prezent în dramaturgie. Adrian Maniu îl investighează cu comprehensiune în proiectul unei grandioase piese de teatru intitulată *Păstorul*. Liantul celor trei motive folclorice pe care urma să se construiască drama *Miorița, Legenda lui Bucur, Legenda Vîrfului cu Dor* trebuia să-l realizeze Păstorul, personaj complex îmbinînd înțelepciunea ciobanului mioritic, forța întemeietorului de obște, a descălecătorului și darul poetic al legendarului trac Orfeu. [5] Din păcate, după ce a schițat cele trei acte ale piesei și a scris cîteva scene din actul întîi, clădit pe schema *Mioriței* nu a mai revenit asupra proiectului.

Ceea ce reușește să transmită Valeriu Anania prin poemul său dramatic *Miorița* [6] este bogăția de gîndire și simțire a poporului nostru, înțelepciunea lui milenară despre viață și moarte, trecerea în neființă fiind înțeleasă ca o senină integrare în natură, un fenomen tot atît de obișnuit ca succe-

---

[5] Mihail Iordache, *Op. cit.*, p. 165.
[6] Valeriu Anania, *Miorița*, în vol. cit.

siunea anotimpurilor sau mersul aștrilor. Asemenea ciobanul mioritic Moldan nu se teme de moarte, cum nu se teme „de ce e firesc să fie" :

Doar făptura care-i vie
Moare. Mamă, moarte nu-i
Pentru om, decît de-l sui
Mai întîi în viață. Cînd
M-ai născut cu greu, gemînd,
M-ai dat lumii să mă poarte
Și spre viață și spre moarte.

Pentru a-și întîmpina cum se cuvine Crăiasa, „din dunga gropii", bătrînul baci Novac, tatăl lui Moldan, își croiește, pe măsură și din timp, casa din patru scînduri de gorun. Tragicul se convertește în comic, confruntarea cu mireasa cu coasa se transformă în glumă și hîrjoană de copii :

Fugi, băiete,
La părete,
Că te cată
Mîndră fată,
Cu cosițe
Cam pestrițe,
Cu sprîncene
Buruiene,
Ochi buboși
Și găunoși,
Cu obrazul
Cum e prazul
Și cu buze
Mătăuze
Pe gurița care ciupe,
Să dai mult să nu te pupe,
Un inel
Și-un cercel,
Mîndruleano, șo pe el !

Finalul piesei comunică un tragic luminos. Moldan e omorît dar, prin mugurii ce prind să rodească în ființa Mioarei, se realizează dialectica neîntreruptă a vieții și succesiunea generațiilor.

Specificul spiritual românesc își găsește o deplină concretizare prin apelul la zestrea fololorică : fetele descîntă noaptea pe lună, în numele dragostei sau blesteamă, invocînd-o pe „Mătrăguna, doamnă mare / stăpînă pe ursitoare". Horele se învîrtesc vesel, vorniceii deschid alaiul de nuntă, iar Moldan o pețește pe Mioara ca în celebrele orații. La praznic, în jocul flăcărilor, se ivește chipul de amăgire al celor duși. Bocetul „măicuței bătrîne" la moartea lui Moldan amintește bărbăția dacică :

Bucură-te, cel ce mori
Cu vecia-n subțiori !
Bucură-te, rădăcină
Care birui în lumină !
Bucură-te, dulce fiu !
Bucură-te cîntec viu !

Ceea ce îi reușește mai puțin autorului este însăși structura piesei încărcată cu scene nesemnificative și complicate intrigi sentimentale. Personajele nu au întotdeauna consistență dramatică, acțiunile unora dintre ele sînt insuficient argumentate sau integrate în trama propriu-zisă. Locul Mioriței îl ia „a munților crăiasă", „o stea crescută-n creștete de țărmuri", cu trupul „lujer de răsură", obrajii „pajiști cu aglici", gura vad „de pîrîiaș cu salbe", dar „bolnăvicioasă". Tînăra ciobăniță înroșește patetic albul năframei cu tusea ei seacă. Pe linie vitalistă, fata se vindecă prin puterea iubirii lui Moldan și puterea naturală a tinereții. Față de versiunea lui Alecsandri unde moartea păstorului era ipotetică și finalul deschis, în varianta lui G. Dem. Teodorescu omorul se înfăptuiește de către dorojani : „vorba nu sfîrșea / dorojani venea / și se repezea / și mi-l răpunea". În plus, întîlnim și motivul iubirii păstorului pentru „o mîndră fetiță / cu neagră cosiță". Din necesități dramatice, un conflict mai amplu, cu numeroase peripeții, V. Anania a introdus și motivul iubirii, tratat însă melodramatic și cel al omorului înfăptuit în numele invidiei de către Lavru „herete, țifnos și pizmăreț" dar și pasional — dragostea lui Vrîncu pentru Mioara. Simplitatea de cristal a baladei riscă să se convertească într-o anecdotică diurnă, cu accente de melodramă. Piesa se salvează de platitudinea intrigii prin înariparea verbului poetic, care reface acordurile baladei în mlădieri și rezonanțe noi :

Mamă, de ce strîngi
Viscole-ntre pleoape ?...
Vino mai aproape,
Măicuță bătrînă
Cu brîul de lînă !
Vezi cum mi se-arată
Nuntă ne-nserată...
Azi pe la-nnoptat,
Tu vei fi aflat
Că m-am cununat
Cu-o mîndră crăiasă
A lumii mireasă
Că la nunta mea
A căzut o stea...

Dramaturgul „stăpînește limba magistral și măiestriile lui, scria Tudor Arghezi, cresc înalt, sporite de un talent desfășurat în sus.“ [7]

Dacă la Valeriu Anania străvechiul mit păstoresc își situa acțiunea „cîndva, demult, undeva în Carpați“, la Eusebiu Camilar se istoricizează, iese din granițele timpului nedefinit pentru a se fixa riguros în realitate. Acțiunea tragediei în 5 acte *Năluca* [8] se petrece în anul 1726 în Munții Vrancei, lărgindu-se ulterior și sfera temporală și cea spațială. Maria, soția oierului Constantin Moldovan, în zbuciumatul și dramaticul drum pentru a-l urmări și prinde pe ucigaș trece, nălucă a răzbunării, și prin Șcheii Brașovului, și prin cetatea de scaun a Țării Românești, și prin munții Cîmpulungului. Întinsa arie geografică îi permite autorului un periplu prin locuri și medii diferite, realizînd un inedit tablou de epocă. Călugări, negutători de vite și vînzători de psaltiri, oieri, lăutari, războinici, capete încoronate sau ostași de rînd, măicuțe, cohorte de nefericiți atinși de vărsatul negru dau contur întunecatei fresce medievale din vremea lui Radu Mihnea Vodă. Tabloul se amplifică prin invazia tătarilor și a turcilor, potențîndu-se eroismul și puterea de jertfă a luptătorilor români.

---

[7] Tudor Arghezi, *Predoslavie* la *vol. cit.*

[8] Eusebiu Camilar, *Năluca*, tragedie în 5 acte, text dactilografiat, Biblioteca Teatrului Național — București.

Ambianța romantică și atmosfera sumbră definesc piesa încă din prima scenă. Pe fundalul unei scene agitată de furtună și dangătul clopotelor, lîngă un proaspăt mormînt, se zăresc, la lumina fulgerelor, siluetele protagoniștilor : Paisie, feudalul ardelean și Alexe, stăpînul Vrancei. Ca și Cain, Paisie a ucis, dominat de hybris-ul averii, iar Alexe i-a devenit complice sfîșiat de patima pentru frumoasa soție a baciului moldovean. Natura întreagă se asociază durerii femeii : cîinii „urlă ca la sfîrșitul lumii", oițele plîng „cu glasuri omenești", iar o „mioară albă", „cu trifoiaș și pănușiță moale" îi arată drumul spre munții Vrancei unde zace Constantin. Vinovații sînt de la început dezvăluiți, emoția izvorăște nu din suspans-ul descoperirii și pedepsirii făptașilor, ci din analiza psihologiilor și a caracterelor. Maria se individualizează prin dîrzenie și neînduplecată voință, Paisie rămîne egal cu sine însuși prin lașitate și lăcomie. Deschizînd perspective mitului mioritic, spre istorie și peisajul realist, piesa lui Eusebiu Camilar introduce noi accente și reflexii despre prietenie, trădare, dragoste, ură, instabilitatea puterii. Se eludează însă latura meditativ-filozofică, acea splendidă înțelegere a raportului viață-moarte proprie baladei. În desfășurări epopeice și tonalități romantice piesa abuzează de secvențe și personaje numeroase, de lungimi și amănunte nesemnificative. Versul, cizelat cu grijă, încheie, în manieră shakespeariană, tragedia :

Cît o să fie pe pămînt durere,
Pe munți și pe cîmpii va dăinui
Această fioroasă întîmplare...
Iar într-o zi va deveni legendă,
Vor povesti ciobanii de la focuri
Cum l-au răpus pe mîndrul Constantin
Un ungurean hapsîn și un vrîncean
În munți departe, pe-un picior de plai...

Vasile Rebreanu și Mircea Zaciu [9] rescriu mitul mioritic pe fundalul unuia din cele mai importante evenimente din viața poporului nostru — dramaticele și eroicele zile ale lui

---

[9] V. Rebreanu, M. Zaciu, *Pe-o gură de rai*, baladă dramatică în două părți, în *Sechestrul* — trei piese de teatru, Ed. Dacia, Cluj, 1972.

23 August. Mitul își amplifică înțelesurile etice cu noi valori sociale și politice. La marginea unui sat de munte, situat undeva în Carpați, într-un peisaj cu lumini de baladă, se proiectează lupta îndîrjită a unui grup de partizani împotriva fasciștilor. Ion, comunist încercat, amintește de ciobanul mioritic. Oarba e „măicuța bătrînă", Repedea și Hontu „sfîrnarii", proprietarii muntelui și ai pădurii, sînt Vrîncean și Ungurean, iar Mioara ia locul oiței năzdrăvane.

Satul trăiește cu înfrigurare evenimentele tragice ale prezentului, fără a ieși din rosturile lui de veacuri. Oamenii se află într-o comuniune tainică cu cosmosul. La nașterea lui Ion, își amintește Oarba, „vremea a stat în loc", stelele și luna au coborît și ele de-asupra casei și la scîncetul copilului s-au ridicat pe cer „cu una mai mult". Ursitoarele i-au împletit „cunună de sînziene". Sufletele morților căzuți departe de casă cutreieră înghețate în căutarea unui mormînt. Urii oamenilor i se alătură ura ascunsă în colbul drumului, în mesteceni, în fagi, în desișul cu cerbi, în cununa fetelor. Dorința aprigă de a scăpa de fasciști se realizează cu arma în mînă, dar și cu puterea descîntecului :

„Să pieie. Să răspieie. Ca spuma de mare. Ca roua de soare. Nu le rămîie de leac nici cît un fir de mac în patru despicat și-n mare aruncat."

Ca și în cazul lui Moldan, Ion moare împușcat mișelește pe la spate, dar moartea nu este o întruchipare a fatalității, ci un simbol al luptei cu timpul și cu destinul istoric. Ion înțelege semnificația sfîrșitului ciobanului mioritic dintr-o nouă perspectivă etică, a dăruirii pentru semeni : „Moartea lui nu era o acceptare, ci o sfidare a morții... Poate că se sacrifica pentru ceva... Murind el nu s-a gîndit la sine... că el n-o să mai fie... Se gîndea la munții înalți, la păduri și la oameni. Murea pentru ca frumusețea lor să fie salvată... Știa că frumusețea lumii o să răzbune crima..." Iar el, urmașul peste veacuri al păstorului, își acceptă moartea pentru triumful adevărului și al libertății.

Piesa, remarcabilă prin lumina inedită pe care o proiectează asupra mitului, este străbătută de un remarcabil suflu poetic și dramatic. Faptul se datorește în bună măsură intervențiilor corului, un comentator asemenea celui antic, creator de atmosferă tragică, ipostaziat în intervențiile fe-

meilor, bărbaţilor, bătrînilor. Interogaţia finală a Ooarbei reface în armonii noi episodul măicuţei bătrîne : „Ion... Unde-i Ion ?... L-aţi văzut ?... Nu l-aţi cunoscut ? Unde s-a dus... Că holdele-s coapte... şi viile-s coapte... Cine mi l-a luat ?... Cine l-a văzut ?... Nu l-aţi cunoscut ?“ Carenţele se datorează stufozităţii intrigii, complicată prin scene inutile în economia piesei : dragostea echivocă a Ulianei, violarea Mioarei, cruzimea nejustificată a nemţilor, precum şi unor personaje schematice, neconvingătoare. Suflul poetic şi eroic al lucrării, valorile ei dramatice şi metaforice apar din această cauză sensibil diminuate.

Balada tragică *Dansul urîţilor* [10] de Vasile Nicorovici îşi trage seva din *Baltagul* sadovenian. Ca şi Vitoria Lipan, Femeia platinată (neinspirat nume !), însoţită de mezinul Teofil, reconstituie itinerariul morţii fiului ei cel mare, actorul Petru Bozianu şi descoperă vinovaţii prezumtivi şi reali. Cadrului natural din baladă i se substituie un platou de filmare, într-un exces de butaforie, cu mult plastic, zgomote şi lumini. O mixtură de real şi trucat, de autentic şi contrafăcut. Nu întîmplător filmul se numeşte *Nunta albă*, aluzie directă la nunta alegorică, iar cauza morţii e saltul în gol, „între cer şi pămînt“, „în plin soare“, pe care a fost obligat să-l facă Petru. Aidoma ciobanului mioritic el nu a putut să abdice din faţa datoriei şi cu deplină linişte şi stăpînire de sine a opus complotului celor trei cascadori, mediocri, ticăloşi şi urîţi, fapta sa. Cu intuiţia sigură a mamei, Femeia descoperă adevăratul vinovat de moartea fiului. Replica ei finală e rostită grav şi inexorabil : „Grigore, i se adresează ea regizorului Vizanti, te acuz de omor cu premeditare“. Mobilul crimei, ca în vechiul mit al fraţilor duşmani, îl constituie invidia, ura mocnită „strînsă ani şi ani de zile“ pentru talent, frumuseţe, generozitate. Construită după tehnica suspans-ului piesei îi lipseşte un crescendo dramatic. Supraaglomerarea planurilor atenuează tensiunea conflictuală necesară şi duce la o prolixitate a acţiunii şi personajelor. Se realizează în schimb un subtil transfer de la realitate la mit, prin viersul tărăgănat al fluierarului, cu care începe şi se termină piesa,

---

[10] Vasile Nicorovici, *Dansul urîţilor*, baladă tragică, *Teatrul*, 2, 1974.

conferindu-i o construcţie rotundă şi prin „alaiul caprei", „dezlănţuire a unor forţe ale naturii primordiale".

Dacă reluarea *Mioriţei,* prin ceea ce Lévi-Strauss numea structura mitului, adică cod-armătură-mesaj, se face doar în piesele menţionate, în schimb valorile atitudinale şi emoţionale pe care motivul le implică îşi iradiază luminile asupra literaturii noastre dramatice. Credem că mai ales aici trebuie căutată afirmaţia lui G. Călinescu, conform căreia mitul mioritic este un mit fundamental al culturii româneşti. Omenia, echilibrul şi deplina stăpînire de sine a poporului nostru, poziţia înţeleaptă faţă de natură, muncă, viaţă şi moarte sînt elemente intrinsece „cîntecului Mioarei". Ţinînd seamă de aceste determinante esenţiale, Lucian Blaga definea matricea spirituală a neamului nostru, specificul culturii noastre tocmai prin „spaţiul mioritic".[11] Omenia, acea lege strămoşească a românilor, îi este proprie şi baciului moldovean, el înţelege totul într-o dialectică profundă, născută din bun-simţ, luciditate şi spirit de răspundere. Sub semnul omeniei se află întreaga noastră dramaturgie, de inspiraţie mitică, în numele ei acţionează Oedip-ul lui George Enescu sau cel al lui Radu Stanca, Prometeul lui Victor Eftimiu, Meşterul Manole al lui Blaga.

Ciobanul mioritic, urmaş al unui neam de păstori şi agricultori, a cunoscut nemijlocit natura, a intrat într-un dialog neîntrerupt cu tot ce-l înconjoară : sfătuindu-se cu oiţa năzdrăvană, asociindu-şi aştrii, brazii şi munţii la nunta sa alegorică. Omul în piesele lui Adrian Maniu, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga se află într-o comuniune tainică cu cosmosul şi, chiar dacă în această osmoză om-univers influenţa expresionistă e evidentă, dominantă rămîne influenţa folclorică — integrarea organică în natură, în grandiosul cadru cosmic.

Atitudinea în faţa morţii demonstrează linişte, stăpînire de sine, bărbăţie şi nu un sentiment de resemnare, idee susţinută iniţial de Vasile Alecsandri şi preluată ulterior de unii

---

[11] Se ştie că ansamblul unei culturi nu poate fi redus, aşa cum făcea Blaga, la un singur motiv, fără o evidentă sărăcire a creaţiei populare şi că, în plus, filozoful avea în vedere o categorie imuabilă, nedeterminată istoriceşte şi aplicabilă nu unei realităţi concrete ci inconştientului colectiv.

exegeţi[12]. Nu „sentimentul singurătăţii sufletului", „dorul după desfătarea tăcută a mormîntului", după „moartea purtătoare de har"[13], cum afirma Dan Botta sau „suferinţa dezinteresată", cum credea Liviu Rusu[14] caracterizează atitudinea eroului „ci o deplină stăpînire de sine, luciditatea în aprecierea exactă a unei situaţii concrete (superioritatea numerică a adversarului) şi respingerea ideii de fugă care ar fi implicat neîndeplinirea obligaţiilor sociale.[15] În faţa morţii, subliniază Mircea Eliade, ciobanul „nu se lamentează, nu se abandonează disperării" ci transformă nenorocirea care-l condamna la moarte în nuntă mioritică „triumfînd astfel asupra propriei soarte" pentru a da o soluţie „viguroasă şi originală brutalităţii incomprehensibile a unui destin tragic".[16] Înţelegerea morţii ca un proces dialectic, ca o succesiune firească a generaţiilor traversează dramaturgia noastră de la Mihai Eminescu la Marin Sorescu.

Prezenţa motivului mioritic în monumentala operă sadoveniană, în oratoriile lui Anatol Vieru şi Sigismund Toduţă, ecourile lui în teatru demonstrează pe plan artistic perenitatea şi vitalitatea inepuizabilă a filonului folcloric — generator şi revitalizator al creaţiei noastre culte. Se resimte însă necesitatea redimensionării plenare a acestui nesecat izvor de inspiraţie folclorică şi pe planul dramaturgiei, din perspectiva vremurilor pe care le trăim.

### b) UNIVERS ASTRAL

„Recitiţi, scria Lucian Blaga, legenda poetizată *Soarele şi luna* şi veţi găsi viziuni cu nimic inferioare celor mai admirate din marile poeme ale omenirii, de la *Divina Comedie* pînă la *Faust*." Autorul *Discobolului* îşi exprima stima pentru

---

[12] O amplă trecere în revistă a interpretărilor baladei realizează Adrian Fochi în monumentala sa lucrare *Mioriţa*. Tipologie, circulaţie, geneză, texte. Ed. Academiei R.P.R., 1964.

[13] Dan Botta, *Frumosul românesc*, în *Scrieri*, vol. IV, p. 69.

[14] Liviu Rusu, *Le sens de l'existence dans la poësie populaire roumaine*, Paris, 1935, p. 118.

[15] Pavel Apostol, *Trei meditaţii asupra culturii*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 189.

[16] Mircea Eliade, *L'agnelle voyante*, în *De Zalmoxis...* p. 244.

înalta vocație creatoare a poporului și pentru unul din cele mai frumoase și mai poetice dintre miturile sale cosmogonice.

Numeroase variante folclorice, începînd cu cea a lui Vasile Alecsandri [1], înfățișează dragostea nefericită a celor doi frați, blestemați să se urmărească fără încetare pe bolta cerească, fără a se întîlni vreodată, deoarece prin iubirea lor vinovată au încălcat legile nescrise ale firii. Soarele, un flăcău chipeș, caută mireasă „nouă ai, pe nouă cai", dar nimeni nu este atît de minunată ca sora lui Ileana Sinziana, „doamna florilor și a garoafelor". Și cum fata îl refuză, fiind lucru nevăzut să se însoare „frate cu soră", insistă pînă cînd e de acord, cu condiția să înalțe pod de aramă peste Marea Neagră și la capătul lui o capelă în care să se cunune. Iubirea pătimașă a Soarelui înfăptuișete chiar și imposibilul. Cînd alaiul de nuntă trece peste pod, Ileana se aruncă în mare, se metamorfozează în mreană și Dumnezeu o transformă în lună și o ridică pe cer. Iar de atunci cei doi se caută fără încetare :

Soare cînd răsare
Luna intră-n mare
Luna cînd lucește
Soarele-asfințește.

Personificarea elementelor naturii, în special a soarelui și a lunii, apare frecvent în folcloristica noastră, aștrii fiind personaje esențiale în riturile agrare, în basme, legende, descîntece. La nunta-moarte a ciobanului mioritic „soarele și luna" îi țin cununa, iar făclii îi sînt stelele cerului. Făt-Frumos, eroul central al basmelor românești, poartă soarele în piept, luna în spate, luceferii pe umeri. Împăratul Ler, din basmele oltenești, asemenea legendarului grec Anilios, este ursit să se schimbe în rouă de va da ochi cu soarele. Într-o veche legendă în locul mîinilor, pe care Crăciun i le taie soției sale Crăciunoaia, Fecioara Maria face să-i crească miraculoase mîini de aur, aidoma mîinilor solare. Creștinismul investește cu noi semnificații miturile păgîne. Pe stîlpii de morminte din Sudul Dunării sînt sculptate embleme astrale :

---

[1] V. Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, Buc., 1866. Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, Buc., 1900, p. 13, N. Păsculescu, *Literatura populară românească*, Buc., 1910, p. 182.

securea străveche, imagine funerară a soarelui, pusă în relație cu fulgerul și trăsnetul sau coarnele de consacrație, substitute simbolice ale lunii. [2] Cocoșii de pe porțile și acoperișurile caselor anunță ca și la mezdeism, ivirea zorilor. Calul și călărețul, reprezentare figurată a zeului sirian, alături de celelalte simboluri solare — discul, rozeta, crucea frîntă, cerul, rombul — constituie motive ornamentale esențiale în arta populară românească.

Cultul solar divinizat aproape pe toate meridianele lumii cunoaște, după părerea savantului Johann Jakob Bachofen, o apariție relativ tîrzie, înlocuind un cult anterior al fecundității dedicat Zeiței Pămîntului, Magna Mater [3]. Dacă în unele civilizații ale Egiptului, Indiei, Orientului Mijlociu, Greciei atinge treapta superioară prin formele antropomorfizate ale zeităților Ra, Vișnu, Mithra sau Apollo, în altele rămîne la stadiul simbolurilor geometrice. Vasile Pârvan amintea de un străvechi cult al soarelui și în Dacia : nobilii daci, ca și Apusul celtic sau Nordul germanic, credeau în zeul soarelui cu simbolurile lui cunoscute — discul, roata, barca, lebăda. Marea importanță a cultului solar la geto-daci o demonstrează numeroasele descoperiri arheologice : cercul solar pe vasul de la Sarmizegetusa, fragmentele carului solar în miniatura de la Piatra Roșie, splendidul soare de andezit din incinta sacră a capitalei. Imaginația mito-poetică a poporului nostru a brodat pe marginea genezei soarelui și a lunei una din cele mai izbutite din legendele sale etiologice. Motivul prezent și la bulgari sub forma colindei și a cîntecului bătrînesc „Căsătoria soarelui cu frumoasa Grozdanca" nu mai are la bază incestul, ci este mai mult un basm despre tradițiile legate de Sf. Gheorghe și de nuntă. [4]

Transfigurat artistic în literatura cultă motivul apare într-un basm al lui Dimitrie Bolintineanu și în cele ale lui Lazăr Șăineanu. În poezia eminesciană *Gemenii*, Sarmis bles-

---

[2] Romulus Vulcănescu, *Coloana Cerului*, Ed. Academiei R.S.R., Buc., 1972, p. 184—185.

[3] Paul Petrescu, *Imagini ale soarelui în arta populară*, S.C.I.A., 1, 1963.

[4] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Ed. Academiei R.S.R., 1966, p. 190.

temă soarele şi luna, oaspeţi la nunta lui Brig-Bel şi a frumoasei Tomiris :

> Blăstăm asupra-ţi blîndă şi cuvioasă lună !
> De propriul tău frate să te-ndrăgeşti nebună !

Un greu blestem apasă, de data aceasta, pe umerii lui Alean din *Domnul de rouă* [5], rodul dragostei incestuoase dintre Doamna Luna şi mîndrul ei frate, cu care se cununase „într-un apus de soare şi foc". Soarele îl urmăreşte pretutindeni cu iubirea lui nestinsă de părinte şi sărutarea de flacără îl ucide. Alean simbolizează condiţia tragică a omului supus ameninţării neîncetate a morţii, tragismul accentuîndu-se în cazul lui, deoarece moartea înseamnă fiecare început de zi, lumina, soarele, principiul armoniei universale. Nefericitul crăişor, „născut din ochii plînşi de lună", îşi trăieşte ultimele clipe atunci cînd e obligat să fie om între oameni, domn peste ţară şi norod şi nu doar hoinarul miezului de noapte. Visător şi melancolic, solitar şi meditativ aspiră la o unică pasiune — iubirea absolută. Ca atîţia alţi eroi ai literaturii populare îşi va uni soarta cu fiinţa dragă, sufletele lor contopite în eternitate vor fi „o singură stea" peste zările senine. Motivul „înlănţuiţi în moarte" cunoaşte o nouă transfigurare poetică printr-o ingenioasă transpunere în universul astral. Iubirea capătă dimensiuni cosmice.

Atmosfera de basm a piesei se împleteşte cu simbolica luptă pentru libertate a primelor închegări româneşti. În manieră romantică, lui Alean, prinţul întunericului şi al pasivităţii, i se opune Dionoru, prinţul luminii şi al acţiunilor energice, spre binele întregii obşti. Piesa, o feerie dramatică, urmează schema clasică a basmului, fără preocuparea pentru psihologii şi caractere. Eroii cu nume de basm — Şiarpe, Taina, Alean, Moşuleţ, sînt proiectaţi într-o lume mitică, dominată de un sentiment tulbure, de teamă şi mister. Peisajul de munte, o aşezare părăginită sau o grotă săpată în piatră, acoperită de muşchi, e luminat de luciul lunii „ca de var". Dealtfel luna şi stelele par a ţine în paza lor destinele oamenilor. Luna bate nebună peste toate „vărsîndu-şi durerea ei întreagă", buha îşi strigă bocetul în noapte, iar cocoşii au

---

[5] Zaharia Bârsan, *Domnul de rouă*, poem dramatic în 3 acte, în versuri, în *Scrieri*, E.P.L., 1969.

amuțit. Atmosfera crește în intensitate prin visul prevestitor de nenorociri al Tainei, întărit de viziunile lui Moșuleț sau destăinuirile Călugărului. Confruntarea dintre Alean și Dionoru nu are însă suficientă forță dramatică și nu reușește să angreneze personajele într-un conflict închegat și unitar, acțiunea se disperseaza în planuri nesemnificative. O notă de delicat lirism și duioșie, întretăiată de acorduri grave sau sentimental comice atenuează impresia de retorism și vetust.

Motivul cunoaște o tratare inedită la G. Călinescu, care-l asociază cu cel al căpătării calului năzdrăvan[6]. Tabloul înfățișează cu umor o suită de elemente proprii basmului : coborîrea pe celălalt tărîm, slujirea Vîjbabei, dragostea fiicei zgripțuroaicei pentru Împărat și ajutorul dat de ea, alegerea calului răpciugos — calul cu 24 de inimi, furia babei vrăjitoare care roade zidurile palatului, hora magică. În final ne așteaptă surpriza : Elin și Iana nu sînt frate și soră deoarece : „Vîjbabele scot prunci din lindeni și mărgele / Nu-i trebuință anume să doarmă om cu ele". Iar drept concluzie se impune împărăteasca hotărîre :

Decît să văz copiii în raclă, vai de ei.
Să-i cununăm de vii cu popi și arhierei.

Se remarcă tonul persiflant, caracterul umoristic și irezistibilul dar al autorului de a face neașteptate și comice analogii cu literatura universală : pactul cu Vîjbaba este asemănător celui faustic, iar fata Vîjbabei are cunoștințe despre *Metamorfozele* lui Ovidiu. Mitul, interpretat într-o tonalitate parodică și într-o perspectivă de larg orizont cultural proprie rafinatului gust călinescian, capătă semnificații inedite.

Eseistul Dan Botta a manifestat un viu interes față de balada *Soarele și luna* pe care o considera „o liturghie păgînă", în „stilul unei cîntări de ritual", un „mit ceresc" străbătut ca și „mitul pămîntului", cel al lui Manole, de „boarea de la Eleusis". Noima ei străveche — iubirea unui zeu pentru o făptură pămîntească — a căpătat în baladă un accent nou, „caracterul incestuos al patimii solare". E un adaos datorat desigur influenței geniului creștin. „Sălbaticul idealism al Thraciei nu putea admite ceea ce Grecia sensuală tolera"[7].

---

[6] G. Călinescu, *Soarele și luna*, în *Teatru*, E.P.L., 1965.
[7] Dan Botta, *Unduire și moarte*, *Scrieri*, vol. IV, E.P.L., Buc., 1966, p. 77.

Dramaturgul Dan Botta[8] prelucrează motivul Soarele și Luna într-o dramă liturgică de o evidentă fluență dramatică. Numeroase elemente de mit folcloric sînt înglobate în acțiune, realizarea poetică e remarcabilă. Preluînd un străvechi mit al genezei, îl dezvoltă într-o manieră personală, incluzînd motive din mitologia creștină și păgînă. Lucrarea ar fi cîștigat mult dacă n-ar fi avut o tentă atît de pronunțat moralizatoare și un caracter acuzat religios. Autorul reușește să creeze atmosfera unui sfîrșit de lume, în tonuri închise, reliefînd în mod special acel cortegiu sumbru al oamenilor condamnați să rătăcească prin tărîmuri înghețate. „Trec, trec puzderii / Sub geana zării / Pe fața pămîntului, / În jeliștea vîntului (...) / Viforu-i bîntuie, / Gerul îi mîntuie.. / Stelele scînteie, / Zăpada scînteie ; / Ca giulgiul scînteie". Figura mamei cu copilul bolnav în brațe simbolizează nimicnicia existenței umane pradă unui destin orb și intolerant.

Soarele și Luna, ființe complementare, poartă setea întregului de a se recompune. Acest întreg se cheamă dragoste. Ea îi apare lui ca „icoană desăvîrșită a sufletului". Expresiv este gradată înflorirea atotbiruitorului sentiment în inima nemuritoare a Ilenei. Sînt surprinse toate nuanțele de la nesiguranță, frică, slabă pîlpîire, vinovăție, remușcare pînă la izbucnirea violentă, ca un pojar care nimicește orice opreliște. „Dar îl iubesc. Și-l aștept în fiecare seară să-mi spună litania lui. Aceeași litanie. De nouă ani, aceeași litanie. Litania care mă umple de rușine și de groază. Dar simt că dacă nu mi-ar spune-o în fiecare zi, cu același suflet pătimaș, aș înnebuni". Soarele este teluric, în semeția lui înfruntă zidirea și actul acesta poartă pecetea unei răzvrătiri demiurgice. Monstruosul lui dor tulbură armoniile firii. Stihiile sînt în vrajbă. Echilibrul nu se poate instaura decît cu prețul celei mai grele răscumpărări — jertfa iubirii.

În *Soarele și luna* există accente de tragedie antică. Trei sînt scenele care ne rețin atenția în mod special : prima, construirea podului, reliefează patima fără hotar a Soarelui, gata să ridice zidirea chiar pe valul nestatornic al mării sau pe cursul vîntului. Elementele baladei *Meșterul Manole* sînt lesne

---

[8] Dan Botta, *Soarele și luna*, dramă liturgică în 4 acte în *Scrieri*, vol. III, E.P.L., 1968.

de recunoscut. De data aceasta ele îmbracă altă semnificație — a neputinței de a clădi o construcție blasfemică pe care pămîntul însuși pare a o refuza. Dar nu aceasta ni se pare semnificativ, ci faptul că Dan Botta își înalță drama cu mortare de piatră și var, cu schele de esență folclorică. Deci, nu numai limbajul, inserțiunile de baladă, orațiile de nuntă autentice sau vag stilizate, ci însuși eșafodajul dramei poartă osaturi mitice românești. A doua scenă este cea a călătoriei în infern. Aci eseistul Botta întrezărea, nu fără exagerări mistice, „un vestigiu al marelui ritual al mîntuirii practicat altă dată în mysteriile thracice", „un rit al pămîntului nostru străbun care a făcut posibil în lume avîntul spre divinitate și floarea supremă a sufletului vechii Hellade".[9] Dacă în baladă călătoria în infern avea un sens „purificator", în piesă se accentuează puterea iubirii, iubirea este mai tare chiar decît iadul. Scena îmbracă dimensiunile unei fresce dantești, iar trecerea în revistă a perechilor vinovate de o dragoste incestuoasă dovedește erudiția și spiritul rafinat al autorului. Cu fină ironie Soarelui care se întreba de ce vorbesc atît de ciudat Ptolomeu și Arsinoia, Ipolit și Fedra, Semiramid și Ninos, i se răspunde că eroii fiind greci se exprimă în metru safic și în trimetru iambic, în timp ce „varvarii" folosesc ritmul trohaic. Dramaturgul are răgazul să picure cîteva note de umor pe un moment în esență tragic. Fixarea în acest tablou a lui Iorgu Iorgovan, eroul baladei populare, reprezintă același efort de a înscrie valorile românești în circuitul universal. E interesant de notat și replica Soarelui : „Oh, acesta este dulcele viers românesc. Dintre cîte viersuri sînt pe lume, acesta-mi este cel mai drag...", emoționantă mărturie de credință a autorului. Scena cununiei, cea mai izbutită din piesă, o remarcăm prin acumulările succesive de tensiune : de la clopotele care bat singure în vînt, bat în dungă ca de moarte, la icoanele care se prăbușesc într-o negație mistică, pînă la gestul final, sublimă frondă a Soarelui care, sfidînd destinul, își așează coroana pe cap.

E surprinzător cum talentul viguros al dramaturgului se întoarce parcă el însuși împotriva ideilor religios — morali-

---

[9] Dan Botta, *Fîntînile mistice ale „Luceafărului"*, *Scrieri*, vol. IV, p. 234.

zatoare pe care le proferează în piesă. Soarele, în răzvrătirea lui de o măreție copleșitoare, este personajul spre care se îndreaptă, fără echivoc, admirația dar și simpatia noastră. În acest context finalul ne apare palid, revenirea la armonia universală făcîndu-se printr-un artificiu lipsit de substanță poetică. Dumnezeu este sentențios, arhanghelul Uriil, trimisul lui, un instrument punitiv care seamănă frică și deznădejde la fiecare apariție, pedeapsa hărăzită celor doi îndrăgostiți e înfricoșătoare. Tonul imnic îmbracă într-o lumină edulcorată finalul piesei. Dan Botta nu găsește severitatea ascetică a vechilor icoane pictate de meșterii anonimi, cărora credința le insufla o undă de stranie frumusețe. Pentru intelectualul îndrăgostit de filozofie și de tragedia antică, pătruns de un puternic filon romantic, misticul nu poate să însemne decît o coborîre a propriilor valori cu cîteva trepte.

Deliana, din poemul dramatic cu același nume [10], este *Das Mädchen im goldenen Garten* rătăcită în spațiul mioritic. Fata cu nume de floare dintr-un colind din Ardeal, pierdută în speculații abstracte, avînd chemarea desăvîrșirii este o eroină pur romantică ale cărei pendulări între viață — Făt-Frumos și vis — Luceafăr dau întreaga consistență dramatică a piesei. Sub puterea vrăjii Făt-Frumos îi apare ca un simplu muritor și ca atare îl disprețuiește, abia în final înțelegînd valoarea inegalabilă a omului își unește destinul cu el, prăbușindu-se înlănțuiți în moarte. Luceafărul lui Dan Botta este un zeu trist, obosit de marea lui perfecțiune, însetat de materie, de viața pămîntească. La invocarea Delianei, asemănătoare cu cea a Cătălinei : „Coboară din zări / Tu, floare-a genunii, / Potop de visări, / Tu, sol al minunii", se ivește în lumina ireală, palid, cu stea în frunte, îmbrăcat în straie de păstor, apoi în chip de zeu antic. Călătoria în sferele cerești a Delianei alături de Luceafăr îi permite dramaturgului una din cele mai frumoase pagini poetice. Viziunea cosmică și filozofică din *Deliana*, ca și cea din întreaga creație, e tributară diferitelor influențe, dintre care sînt de evidențiat, în primul rînd, cele germane : Goethe și Nietzche. Dar, așa cum remarca Ion Biberi, deși Dan Botta e un mal pe care s-au

---

[10] Dan Botta, *Deliana*, basm pentru oameni mari în 5 acte și un prolog, *Scrieri*, vol. III, E.P.L., 1968.

depus diferite aluviuni, reminiscențe din Platon, Pascal, Hegel, Schopenhauer, Schlegel, Novalis, Paul Valéry, a reușit să-și făurească o concepție a culturii originală, realizînd un sistem propriu pornind de la izvoarele mitului românesc, de la valorile tracice și dionisiace. [11]

Pentru eseistul Dan Botta, Luceafărul reprezintă „un geniu al acestui pămînt, o divinitate tutelară, o imagine a vocației sale de păstor“, descinzînd din străvechi mituri pastorale ale Traciei. [12] Iată cum autorul *Runelor* afirmă geneza culturilor din miturile primitive ale fiecărui popor, și cum pentru scriitor acestea devin adevărate principii directoare. Saltul în timp al Delianei, cu aluzia penitenței pe care trebuie s-o îndure pentru a ispăși vina de a se fi izolat în alte spații, de a fi disprețuit viața și, mai presus de orice, ființa pentru care a fost creat universul — OMUL, încercarea de a introduce, deci, cel de-al doilea motiv folcloric, „Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte“, este desigur o frumoasă încheiere poetică, în spiritul dorit de autor. Poem dramatic despre dragoste, viață și moarte, despre năzuința sufletului omenesc spre ideal și desăvîrșire, *Deliana* descrie un circuit închis OM — ASPIRAȚIE — OM, iar concluzia este a unui sceptic, dar și a unui profund umanist : „Fiindcă asupra omului se apleacă cu luare-aminte, acest întreg uriaș univers. Omul este cel dintîi și cel din urmă scop al Zidirii.“

În poemul dramatic *Deliana*, Dan Botta manifestă vocații artizanale. Versul este cizelat pînă la un soi de manierism, în care granița popular-cult devine indescifrabilă. Abundența de motive folclorice expuse cu pedanterie și erudiție, într-o montură feerică, ușor aburită de o undă de umor, dă la lectură senzația unei opere baroce. Botta pare să rememoreze alfabetul mitic al unei culturi, cele mai caracteristice forme arhetipale, dar acest cortegiu amalgamat își pierde misterul, se dezarticulează în ritualuri formale datorită ambianței simplist-schematice de basm și mai ales cenzurii poetice. În ultimă instanță, din creuzetul autorului *Delianei* a ieșit o operă

---

[11] Ion Biberi, *Apropiere de personalitatea și opera lui Dan Botta*, în *Scrieri*, vol. I, E.P.L., 1968.

[12] Dan Botta, *Fîntînile mitice ale „Luceafărului“*, în *Scrieri*, vol. IV, p. 227.

de inspirație mitico-folclorică, tratată romantic, într-o formă prolixă.

Poetul *Eulaliilor* ambiționează să realizeze și în teatru o operă sprijinită pe pilonii mitici autohtoni, îmbrățișînd universul folcloric în toată ampla și diversificata lui splendoare. Din această năzuință exhaustivă, demiurgică, se naște succesul dar și eșecul parțial al teatrului lui Dan Botta, căci astfel de întreprindere ar fi solicitat o operă de dimensiuni homerice. În cele două poeme dramatice *Deliana* și *Soarele și luna*, diferite ca problematică, dar asemănătoare ca formă și viziune artistică, Dan Botta reușește pasaje de o neasemuită frumusețe, dar senzația de neîmplinire rezidă în lipsa integrării organice în țesătura dramatică, în *Deliana* mai ales, a materialului folcloric prelucrat. Universul folcloric rămîne în afara poetului, el trăiește nu contextul culturii populare, ci orizontul ei spațial. Dan Botta, ca și Ion Pillat, este un intelectual rafinat care mimează mentalitatea folclorică, privind-o din afara ei cu luciditate, creînd ceea ce Ovidiu Papadima numea SIMILI FOLCLORICI, adică echivalențe și nu identități folclorice. [13] De aceea datinile, tradițiile, obiceiurile, ghicitorile, doinele, versurile satirice reproduse ad-litteram sau recreate de autor sînt admirabil realizate în sine dar nu decurg dintr-o necesitate firească a acțiunii, din organicitatea temei și structura intimă a personajelor. Cu atît mai reușită ni se pare sugestiva scenă de la începutul actului I cu Jupîn Francesco — o admirabilă bijuterie, ca un tablou de Renaștere, în care mătăsurile și brocartele par să vorbească într-un limbaj mult mai convingător decît ursitoarele care menesc la căpătîiul Delianei sau descîntecul babei Rada, secvențe tipic folclorice. Eruditul Dan Botta se mișcă cu ușurință în epoci și curente diferite, în *Deliana* întîlnindu-se ecouri din Renaștere alături de suflul romantic și motive mitice autohtone de inspirație folclorică. Ar putea fi și acesta un argument în sprijinul ideii că pentru rafinamentul livresc al lui Botta universalitatea era o adevărată vocație. De fapt, toată strădania lui în poezie, eseu și teatru urmărește integrarea limbajului românesc într-un perimetru de cultură universală.

---

[13] Ovidiu Papadima, *Itinerariile poeziei lui Ion Pillat*, în *Izvoare folclorice și creație originală*, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1970, p. 130.

Dan Botta nu creează caractere. Luceafărul din *Deliana* este o stea încremenită într-o răceală de gheață. Monocord, fără zbucium interior, dar și fără măreția splendidului său model din poemul eminescian. Baba Rada, această doică shakespeariană a teatrului românesc, cu cele mai pronunțate trăsături autohtone, pare totuși lineară. În hieratismul lor eroii piesei se vor arhetipuri. E firesc ca teatrul poetic să nu ofere personaje de complexitate ibseniană. Dar e necesar să aibă o viață a lor, dincolo de frumosul limbaj în care se exprimă. În general, personajele lui Botta sînt mai curînd expresii artistico-poetice și de aceea, poate, teatrul lui se citește cu plăcere și nu se privește pe scenă. De fapt avem de-a face cu poeme în proză.

Dan Botta rămîne în primul rînd poet, poetul *Cantilenelor* și *Eulaliilor*. Credem că pentru teatru i-a lipsit concizia, acea cenzură selectivă căreia să-și supună fantezia într-adevăr debordantă. Și i-a mai lipsit ceva — darul de a însufleți oamenii și faptele. Piesele lui par niște giuvaeruri șlefuite de o mînă de artizan meșter. Dar apele lor nu au întotdeauna strălucire.

### c) ÎNTRE REAL ȘI FANTASTIC

„Pe țărmuri de gînd fremătat în pădurea de argint, de unde rupea o ramură Făt-Frumos, și pînă la palatul măiastrei cu totul de cleștar ; din grajdul în care nechezînd calul năzdrăvan cerea găleți de jăratic, din pivnița unde în butii gemeau zmeii, de pe prispa cu un om de piatră, prin grajdurile Sf. Vineri, la fîntîna zmeului și în iatacul Cosînzenei, se vor însufleți odată toate cîntătoarele chemări ale poveștilor.“ [1]

Și ele s-au însuflețit, poate nu întotdeauna atît de poetic cum ar fi dorit autorul *Rodiei de aur*, și în lumea de taină și vrajă a feeriilor, poemelor și basmelor dramatizate. Cu Galben-de-Soare străbatem spații cu viteza luminii și într-un fluturat de aripă pătrundem pe celălalt tărîm sau acolo unde munții se bat în capete. Fantasticul se proiectează pe imen-

---

[1] Adrian Maniu, *Basme și balade muzicale*, în *Muzică și poezie*, revista Filarmonicii, an. I, 3, 1936, p. 5.

sul ecran al vieţii în ţesătura meşteşugită a lui „a fost odată...". Apelînd la metaforă şi simbol, interferînd realul cu imaginarul, personajul aievea cu cel închipuit, basmul comunică, sub învelişul de poveste, o viziune ontologică despre om şi rostul lui. Mai mult decît oricare altă creaţie folclorică, însumează legende, mituri, practici magice, uitate credinţe religioase. „El este în acelaşi timp, scria G. Călinescu, mitologie, etică, ştiinţă, observaţie, morală etc." [2]

De origine arhaică, cu o durată de „multe mii de ani", cum preciza Lucian Blaga, basmul include şi păstrează străvechi mituri universale şi autohtone, modificate şi articulate de fantezia fiecărui popor. Pentru George Coşbuc eroii basmelor noastre populare poartă „mitologic diadem": Surgă-Murgă e frate bun cu „Poliphenos", Pipăruş-Viteaz îşi află prototipul în Tezeu, „giganţi şi minotauri" se transformă în „zmei negri şi balauri".

Iar din Mars, din Zeus, din Venus, din Mercur creat-am noi
Sfîntă Marţi şi Sfîntă Vineri, Sfîntă Miercuri, Sfîntă Joi.

*(Atque nos!)*

Ideea descendenţei eroilor basmelor româneşti din Panteonul greco-latin e comună cercetătorilor secolului trecut. Făt-Frumos apare ca o nouă ipostază a lui Apollo, Hercule sau Tezeu, în luptă cu nonvalori etice — pythoni, hydre, meduse, minotauri, sfincşi, deveniţi zmei, balauri, zgripţori, ghionoaie. Naşterea miraculoasă a lui Pipăruş seamănă cu cea a lui Mars, misterioasa creştere a feciorului de împărat este aidoma lui Zeus, Apollo sau Hermes. Metamorfozele lui Făt-Frumos sau ale Zmeului echivalează cu cele ale lui Jupiter. Obiectele năzdrăvane se identifică cu sandalele înaripate ale lui Hermes sau coiful care îl face nevăzut pe Pluton. [3] Chiar ajutoarele lui Făt-Frumos, personaje în mare parte specifice folclorului românesc, Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne, Gerilă, Flămînzilă, Ochilă, amintesc de „tovarăşii lui Iason". [4] „Buşteanul ielelor" este o altă „barcă a lui Charon" pe care au ajuns în infern Tezeu, Hercule, Orfeu. [5] Numeroase analogii

---

[2] G. Călinescu, *Estetica basmului*, E.P.L., Bucureşti, 1965, p. 9.

[3] Lazăr Şăineanu, *Mitologie clasică*, Craiova, 1898, p. 206.

[4] Ştefan Vasiliu, *Teorii mitologice*, *Contemporanul*, an. V, nr. 2, aug. 1886, p. 108—119.

[5] M. Strajanu, *Poesia primitivă*, *Convorbiri literare*, an. XXX, vol. II, 1896, p. 5—17, 164—176.

descoperite între lumea basmelor româneşti şi cea a mitologiei eline l-au făcut pe Adolf Schullerus să considere că nici chiar literatura orală a italienilor sau grecilor nu a păstrat şi nu a transmis „atît de neschimbat şi atît de îmbibat de duhul mitic“ [6] tezaurul antichităţii.

Nu trebuie să uităm însă că basmul e un fenomen suprastructural, un fenomen în mişcare, în devenire, şi ca atare înnoirea sensului şi a semnificaţiilor sale nu ne permit să vorbim de un tezaur neschimbat, transmis astfel din vechi mitologii. „Schimbarea bazei economice, precizează Karl Marx, provoacă prefacerea mai încet sau mai repede a întregii uriaşe suprastructuri“. [7]

Basmul apare pe o anumită treaptă a dezvoltării sociale. Vechimea sa foarte mare a permis cercetătorilor să-l situeze fie în perioada preindoeuropeană în timpul civilizaţiei megalite, fie în Orientul apropiat în vremea neoliticului. Structuralistul V. I. Propp propune ca moment al ivirii sale acela în care subiectul şi actul ca atare al povestirii se desprind de ritual, subiectul sacru, magic, capătă o interpretare „profană“ iar povestirea sacră devine o naraţiune artistică şi nu religioasă, nu „esoterică“. [8] Desprinderea basmului din mit este o posibilă ipoteză la fel ca şi aceea care susţine anterioritatea acestuia în raport cu mitul (Wundt) sau simultaneitatea lor (Lévi-Strauss). [9]

---

[6] Apud Ovidiu Papadima, *Adolf Schullerus şi folclorul românesc*, în *Literatura populară română*, E.P.L., 1968.

[7] Karl Marx, *Contribuţii la critica economiei politice*, în Karl Marx — Fr. Engels, *Opere alese*, vol. I, Ed. Politică, Bucureşti, 1966, p. 314.

[8] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973, p. 484.

[9] Numeroase teorii asupra genezei basmului i-au explicat fie originea mitologică de către Fraţii Grimm sau Max Müller, fie cea indiană de către Theodor Benfey, Moses Gaster sau Nicolae Iorga. Teoria antropologică susţinută de A. Lang, A. Bastian, Tylor şi reprezentanţii şcolii finlandeze în frunte cu Antti Aarne, afirmă poligeneza basmului în epoci îndepărtate şi locuri foarte diferite. B. P. Hasdeu, influenţat de Schopenhauer, emite teoria onirică a genezei basmului din vis, cel mai avizat cercetător în acest sens fiind L. Laistiner. Teoria ritualistă a lui A. van Gennep stabilea cronologia : mit, legendă, basm.

În basm, ca în oricare alt domeniu al creației literare, motivele se reiau dar nu se repetă aidoma, ci se reînnoiesc mereu artistic. Elementele fantastice ale basmului transfigurează poetic realități specifice unui spațiu geografic și temporal, unei anumite viziuni despre om și destinul său. Ceea ce este original în basme, afirma Mihai Eminescu, „e modul de a le spune, e acel grai românesc cu care se-mbracă ele, sînt modificațiunile locale, potrivite cu spiritul și cu datinile noastre“. [10]

Făt-Frumos poate să semene cu Ghilgameș, Tezeu sau Apollo. Poate să fie, așa cum îl considera Nicolae Iorga, un cavaler, un Lancelot du Lac, sau un rege Arthur autohton. Dar este în primul rînd un splendid exemplar al clasicității românești. El întruchipează în mod strălucit idealul uman elin al Kalokagathiei, armonioasă îmbinare de frumusețe fizică și morală, înțeleasă însă din perspectiva sensibilității noastre. Erou solar, părul său este aidoma razelor astrului pe care dacii îl divinizau, pornește pe drumul sisifc al dobîndirii tinereții veșnice. Idealul urmărit — „tinerețea fără bătrînețe“ și „viața fără de moarte“ amintește de ecoul nemuririi dacice. Viața este veșnică, dar nu în împărăția lui Zamolxe, ci pe pămînt. Pandantul său, Ileana Cosînzeana, pare și ea ruptă din soare, „din cosiță ruja-i cîntă, stă soarele și-o ascultă“. Doamnă „a florilor și garoafelor“, descinde din străvechi zeități dacice ale pămîntului înflorit. Făt-Frumos și Ileana Cosînzeana simbolizează cuplul fericirii eterne realizată prin iubire. Alături de mitul Meșterului Manole sau de cel mioritic, Făt-Frumos semnifică în panteonul artistic al geto-dacilor tinerețea, frumusețea, puterea creatoare, ca dimensiune a poporului nostru.

Tematica basmelor românești deosebit de bogată și variată însumînd peste 500 de tipuri, cuprinde, conform clasificării internaționale Aarne-Thompson, basme fantastice, nuvelistice, legendare și despre „dracul cel prost“. [11] Dintre acestea, desfășurarea cea mai spectaculoasă, cu o intrigă bogată în peripeții, cu personaje variate, reale și imaginare, o oferă

---

[10] Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, Ediție îngrijită de D. Irimia, Junimea. Iași, 1970, p. 58.

[11] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 42.

basmele fantastice. Concepute biografic, relatează evenimente de la naşterea, de obicei miraculoasă, pînă la nuntă, culminînd cu apoteoza lui Făt-Frumos ajuns împărat. Finalul este întotdeauna fericit, atmosfera de voioasă seninătate. Binele şi dreptatea triumfă. Excepţie face doar basmul lui Petre Ispirescu, *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*, „un dar nesperat al culturii noastre folclorice adus umanităţii“ [12].

Transfigurate artistic elementele basmului au generat o bogată literatură dramatică. Faptele pot fi transcrise în parametrii dramei istorice sau pseudoistorice, ai dramei sociale, psihologice sau filozofice. Dominante rămîn însă prin frecvenţă feeriile şi poemele dramatice. Unele piese sînt confine cu basmul prin structură, atmosferă, personaje. Altele reprezintă dramatizarea ad-litteram a acestora. Natura conflictuală specifică basmului din piesa istorică *Pribeaga* de Vasile Voiculescu, [13] sau din piesele lui Radu Stanca, *Ochiul*, *Hora domniţelor*, *Povestea dulgherului şi a frumoasei sale soţii*, *Dragomara* [14], potenţează atmosfera legendară situîndu-le la graniţa dintre realitate şi mit. Domniţa bizantină Irina, umilindu-şi soţul prin gestul ei trufaş, trebuie să-şi răscumpere vina şi să plece în căutarea lui. Pedeapsa nu e impusă din afară, un greu blestem ca în basm, ci o hotărăşte dîrzul şi intransigentul erou : „N-ai să mă mai vezi, pînă ce nu te vei curăţi tu singură de umilinţe prin alte umilinţe mai mari şi mai grele“. În istovitoarea călătorie prin legendara Vlahie, Irina, ca şi eroina din basmul lui Delavrancea *Stăpînea odată* sau *Povestea porcului*, este supusă unor grele încercări, un fel de ordalii, unor probe de curaj, voinţă, înţelepciune pe care le învinge printr-o statornică iubire. Tensiunea bine gradată a confruntării şi a căderii succesive a măştilor, sub care Ion îşi ascunde adevărata identitate, culminează cu scena judecăţii Irinei. Ca în poveste finalul fericit îl aduce în scaunul

---

[12] Constantin Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Ed. Eminescu, 1978, p. 112.

[13] Vasile Voiculescu, *Pribeaga*, piesă istorică în 4 acte, 12 tablouri, în vol. *Teatru*, Ed. Dacia, Cluj, 1972.

[14] Radu Stanca, *Ochiul*, fantasmă tragică în 3 acte, în *Manuscriptum*, nr. 1, 1976, *Hora domniţelor*, în *vol. cit.*, *Povestea dulgherului şi a frumoasei sale soţii*, text dactilo, Teatrul de Stat din Sibiu, *Dragomara*, text dactilo, Teatrul de Stat-Turda.

domniei, alături de ființa iubită. O aură de basm învăluie apariția voievodului, în măreția lui înnăscută amestecată cu „grație feciorelnică" este aidoma lui Făt-Frumos — înalt, zvelt, cu plete castanii, drept și sigur, „dar fără semeție". Cinstea, modestia, curajul, demnitatea și un puternic patriotism definesc portretul fizic și moral al eroului, în maniera proprie basmelor. Călătoria pe care domnița bizantină o face dincolo de Istru se aseamănă, prin ineditul locurilor și al oamenilor, cu călătoria pe „tărîmul de dincolo". Irina află cele patru drumuri ale țării — drumul oilor, al sării, al scoarțelor și al velințelor și se înscrie și ea călătoare pe drumul robilor în căutarea iubirii.

Multiple semnificații implică și ochiul cu virtuți magice din fantasma tragică semnată de Radu Stanca. Plecînd de la motivul ochiului care rîde și al celui care plînge din *Pătru Făt-Frumos și Straticot — barbă d-un cot*, dramaturgul face din ochiul pe care îl poartă Bogdan, ochiul sfînt al Mușatinilor, expresia calităților majore ale neamului nostru, a cinstei și a omeniei lui. „N-am pierdut un ochi, se lamentează tragic Bogdan. Am pierdut Ochiul! Ochiul fermecat. Ochiul atotputernic. Ochiul care rîdea." I-a mai rămas doar cel pămîntesc, neputincios, ochiul care plînge. Atunci cînd îl recapătă, cu prețul crimei, ochiul poartă chipul faptei nevrednice. Pîngărit, nu va mai sta într-ajutor niciodată semenilor. *Ochiul* devine astfel drama neputinței de a conduce pentru cine încalcă dreptatea, cinstea și omenia, legea noastră strămoșească.

Hora domnițelor îl pedepsește pe acela care se prinde în jocul ei cu gînduri necurate. Datoria veghii patriotice păstrează neatinse comorile țării.

Secera din legenda istorică *Dragomara* are puteri nebiruite. Făurită de iscusitul Grîuian, după modelul cornului de lună, astru fundamental în riturile de fertilitate, aduce binefacerea întregii obște. Străvechea comunitate de secerători dintr-o așezare protoistorică își întemeiază valorile morale și etice pe principiile primordiale ale muncii, cinstei, adevărului. După o suită de întîmplări tragice, din păcate mai puțin izbutite de dramaturg, binele triumfă. Dragostea, omenia și frumusețea lui Grîuian și a fiicei grîului Dragomara înving necinstea și înșelătoria lui Corbuz și Dobrotă.

Apelînd la simbol și metaforă, Radu Stanca înmănunchiază mistere medievale, mituri și elemente de basm în *Povestea dulgherului și a frumoasei sale soții,* parabolă cu profunde semnificații. Despre iubire și puterea de sacrificiu în numele iubirii. Despre puritate și noblețea caracterului. Despre egoism, meschinărie, lașitate și urîțenie. Rînd pe rînd Frumoasa își vinde Urîtei, într-o succesiunea de momente dramatice, și strălucirea părului, și bujorul din obraji, și albul de mărgăritar al dinților, pentru a salva primejduita libertate a soțului. O amară ironie la adresa unei lumi inechitabile în care totul se poate cumpăra, în afara nobleții și purității morale, accentuează valorile sociale ale piesei. Tragica poveste a soției trădată de un soț mărunt și nerecunoscător și învinsă de o societate nedreaptă, se încheie în cea mai bună tradiție optimistă a basmului. Intervenția miraculoasă a Babei repune femeia în frumusețea ei absolută și consfințește triumful binelui. Atmosfera de basm nu diminuează sensurile protestatare ale piesei, un fel de moralitate medievală, și nici acuitatea dezbaterilor etice și estetice.

Un alt motiv mitic specific basmului și legendei, dramatizat în numeroase rînduri, îl constituie pierderea identității umane, a metamorfozării temporare sau definitive, aleatorii sau premeditate, într-o ființă aparținînd regnului animal sau vegetal. Se resimt aici străvechi ecouri din adorarea strămoșului totemic sau din cultul dendrolatriei. Motivul stă la baza pieselor *Fata ursului* de V. Voiculescu, *Piele de cerb* de George Magheru, *Fluturele* de G. Călinescu, *Cele douăsprezece fete de împărat sau Musca de aur* de Alice Hulubei, *Alizuna* de Tina Ionescu, *Baladă pentru nouă cerbi* de D. R. Popescu, *Fata din dafin* de Adrian Maniu și Scarlat Froda sau a piesei omonime a lui Dan Tărchilă. Indiferent de natura pieselor — dramă social-erotică la Voiculescu, poem filozofic la Magheru, feerie la Maniu, Tina Ionescu sau Dan Tărchilă, scenetă parodică la Călinescu, eroii pot să-și recapete esența umană numai prin atotputernicia iubirii. Fondul aparține universului mitic, domină miraculosul, feericul și fantasticul, personajele descind din basm dar și din lumea reală.

*Fata ursului* [15] se înalță pe un joc al echivocului, al ambiguității voite, răpirea frumoasei Vidra, în noaptea nunții, de către Urs de la soțul „bătrîn, slut și pe deasupra vădan" învăluie piesa într-un halou de suspans și mister. La aceasta contribuie și relatările pline de tîlc ale Ciobanului sau poveștile unui slujitor mucalit. Dealtfel Vasile Voiculescu a scontat în reluarea motivului metamorfozării eroului în urs pe efectul surpriză. Frecvent în basmele și legendele noastre, motivul descinde dintr-un străvechi cult al ursului, cu caracter totemic și sacral, identificabil încă în paleolitic. Presupusul urs din piesă, în realitate tînărul Lisandru, iubitul Vidrei, cade răpus nu de glonțul de argint ca în poveste, ci de glonțul tras în plin, cu nemărginită ură, de primarul laș și răzbunător. Premisa conflictuală densă și dramatică se convertește într-o expunere narativă, cu o desfășurare lentă, lineară.

Adevărată Ondină românească *Alizuna* [16] se salvează prin iubire de destinul ei halucinant — ziua fată sfioasă și supusă, noaptea drăgaică aprigă. Renunțînd la nemurire, intră în vremelnicie și cunoaște farmecul și împlinirea bucuriilor omenești. Acțiunea simplă a piesei se desfășoară într-un timp nedeterminat, antrenînd în atmosfera de basm personaje specifice folclorului românesc : drăgaice, sînziene, știme ale pădurii, moroi. Autoarea glosează poematic, uneori poate discursiv, elogiind iubirea creatoare, fericirea de a fi om.

Pornind de la o frumoasă colindă din regiunea Reghinului, prelucrată și de Bela Bartok în *Cantata profana*, D. R. Popescu scrie piesa într-un act *Baladă pentru nouă cerbi.* [17] Colinda descinde, probabil, dintr-un străvechi ritual de inițiere în tainele vînătorii. Tinerii se deghizează și imită animalul totem, devenind fiii acestuia. În transpunere dramatică metamorfoza este reală, cei nouă feciori ai unchieșului încălcînd legile nescrise ale pădurii intră în mit. D. R. Popescu amplifică semnificațiile colindei, copiii pleacă nu pen-

---

[15] Vasile Voiculescu, *Fata ursului*, piesă în 5 acte, în *Teatru*, ediție îngrijită și prefață de M. Tomuș, Ed. Dacia, Cluj, 1972.

[16] Tina Ionescu Demetriade, *Alizuna*, piesă în 4 acte, 5 tablouri, București, A.T.M., 1968.

[17] D. R. Popescu, *Baladă pentru nouă cerbi*, piesă într-un act, în vol. *Teatru*, Ed. Cartea Românească, București, 1974.

tru a vîna, ci pentru a trăi în libertate. Fascinația necunoscutului echivalează cu dorința de a ști și a cunoaște.

Cadrul cu valențe poetice include și înțelesuri mitice: cerbii cu coarne rămuroase trec boncăluind printre arbori legendari spre munți cu izvoare fermecate. Apa vie are puteri magice, păsările vorbesc graiul oamenilor. Osmoza cu natura e deplină. Invocarea astrului nopții se face în metrica sprințară a jocurilor de copii:

Lună, lună nouă
Taie pîinea-n două
Să ne dai și nouă:
Ție jumătate,
Mie jumătate,
Lună, lună nouă,
Sănătoși ne-ai găsit
Sănătoși să ne lași.

Expunerea în versuri naive a tatălui și bucuria frenetică a jocurilor copilărești „de-a cucu", „de-a cocoșii", „de-a raiul", contrapunctează finalul de tragedie antică al baladei. „Ce ochi. Ai cui sînt ochii? A cui e lumina din ochi? Și coarnele pline de puf, cerb tînăr". Se întreabă tatăl care în necunoașterea lui l-a săgetat și pe Ion, și pe Gheorghe și pe Isac, pe toți cei 9 cerbi, fiii lui.

Inedite reverberații cunosc în literatura dramatică basmul lui Petre Ispirescu *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* și poemul folcloric eminescian *Miron și frumoasa fără corp* inspirat din basmul lui R. Kunisch *Die Jungfrau ohne Körper*. În ambele creații itinerariul lui Făt Frumos și cel al lui Miron în căutarea idealului — tinerețea veșnică și frumusețea absolută echivalează cu drumul cunoașterii de sine, cu descoperirea unor profunde sensuri gnoseologice și ontologice. Aventura existențială plină de neprevăzut, de grele încercări prin care trece Făt-Frumos, îl îmbogățește, îl ajută să se definească și să-și găsească adevărata esență umană. Basmul lui Petre Ispirescu, asupra căruia au poposit numeroși cercetători, îi trezea, pe bună dreptate, lui Constantin Noica un sentiment de bucurie și deplină satisfacție intelectuală și estetică. Într-o aleasă „scriitură ori rostitură" sînt cuprinse „o atît de reușită cumpănire între extremi", „o atît de riguroasă afirmare ontologică", „o afirmare a ființei ade-

vărate" — cum nu oferă poate nici o altă operă în proză a geniului românesc.[18] „Un soi de incunabul mitic", cum îl consideră Mircea Constantinescu, „păstrează un anume lustru arhaic, un nu știu ce ascuns", care îi permit să figureze la loc de frunte în GESTA VALAHORUM.[19]

Punctele nodale ale acțiunii celor două basme includ o suită de evenimente care constituie și structura dramatică a pieselor izvorîte din ele: nașterea miraculoasă a eroului și destinul ursit de zîne, căsătoria și dorința imperioasă de a pleca în căutarea idealului, călătoria spre celălalt tărîm, atingerea absolutului, încălcarea interdicției, întoarcerea pe pămînt.

Dintre acestea cele mai dramatice ni se par fascinația absolutului și nevoia de a părăsi lumea ideală. El se întoarce fiindcă prin natura lui umană, așa cum se precizează în finalul poemului eminescian, trebuie să VREMUIASCĂ. Nu poate îndura ieșirea din timp și spațiu, nu poate îndura NE-TIMPUL și NE-SPAȚIUL pămîntesc. Astfel se îndepărtează de rostul firesc al lucrurilor, de viața omenirii și trăiește într-o lume asemenea raiului „condamnată la monotonia identicului",[20] la fericirea perpetuă, fără neliniști, vise, dorințe. O stare de încremenire, în fond o imensă și iremediabilă tristețe, sub vălul aparentei împliniri. Toate tipurile de „nostos", de întoarcere la natură de care vorbea Gabriel Liiceanu, „se înscriu, într-un fel sau altul, în istoria aceea disperată și tragică-a efortului omului de a-și descoperi esența și de a intra în posesia ei"[21]. Și Făt-Frumos, după dramatice avataruri, își descoperă în final esența umană și intră în posesia ei, prețul fiind sfîrșitul oricărui muritor. El se întoarce pentru a încheia ciclul destinului și pentru a lăsa deschisă omenirii NEMURIREA.

Generoasele idei ale basmului lui Petre Ispirescu constituie premisa pieselor *Solii păcii* de Ștefan Petică, *Tinerețe fără bătrînețe* de Adrian Maniu și Ion Pillat, *Du-te vreme, vino vreme!* de Valeriu Anania, *Tinerețe fără bătrînețe* de

---

[18] Constantin Noica, *Op. cit.*, p. 112.

[19] Mircea Constantinescu, *Triumful lui Făt-Frumos*, Ed. Albatros, București, 1979, p. 261.

[20] Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Ed. Univers, București, 1975, p. 44.

[21] Ibid., p. 177.

Eduard Covali, iar cele din poemul eminescian, ale basmelor dramatice *Frumoasa fără trup* de Nicolae Iorga, *Frumoasa fără corp* de Victor Hîlmu și *Deliana* de Dan Botta. Interesează nu atît schema epică a poveștii, peripețiile propriu-zise, ci sensurile filozofice, meditațiile ontologice și existențiale, concluziile morale care se desprind din aceste piese.

Simbolistul Ștefan Petică [22] urmărește epopeea sufletească a voievodului Viorel aflat în dilematica alegere între fericirea terestră sugerată prin blînda și senina Ileana și idealul spre care îl incită învolburata și tumultoasa Simina. Conflictul în conștiință al eroului se desfășoară între aceste două principii antinomice, protagonistul se aruncă dramatic într-o luptă sortită eșecului. „Un demon fără milă" îl smulge armoniei casnice chiar în ziua nunții. În veselia generală — „o vioară se tînguie pe coarde" în cea mai autentică manieră simbolistă, reverberîndu-și ecoul în tulburatul lui suflet. Prin intermediul simbolului și alegoriei dramaturgul reușește să sugereze urcușul spiritual, greutățile enorme ivite în drumul spre atingerea absolutului. Decorul participă la acțiune, devine semn. Dincolo de culmea sălbatecă, de prăpăstiile și piscurile înalte ale munților unei Vrance legendare se află idealul visat :

> Dar sus curge izvorul cel clar de apă vie
> Și cine bea din apa-i trăiește pe vecie.

Față de Făt-Frumos, Viorel nu are tăria și puterea să atingă absolutul. Obosit și chinuit de o imensă sete, încalcă interdicția și abulic bea din „izvorul durerilor de jos". Într-o izbutită imagine umbrele Ilenei și ale craiului Glad îl recheamă cu o magică forță în lumea oamenilor. Reproșul Siminei se rostește greu și dureros :

> Căci nu ți-a fost chemarea să treci de-acest hotar
> Și nu ți-e dată ție cununa de stejar.

Ca și Miron, întors printre ai săi, solitarul voievod trăiește tentația absolutului și tragedia totalei izolări stingîndu-se neputincios în fața oamenilor care așteaptă zadarnic să îi conducă în lupta contra oștilor năvălitoare ale lui Ne-

---

[22] Ștefan Petică, *Solii păcii*, tragedie în 5 acte, în vol. *Opere*, ediție îngrijită de N. Davidescu, 1938.

gru-Vodă. Idealul — tinerețea veșnică — rămîne inaccesibil, dar frămîntarea spre a-l accede, cu prețul propriei fericiri, îl situează în rîndul marilor căutători stăpîniți de demonul cunoașterii. Atmosfera stranie de neliniște și mister amintește de piesele lui Maeterlinck, iar explorarea miturilor folclorice se face sub imbold wagnerian. Amprenta este însă cea a folclorului românesc, sugerată prin natura conflictului și prin elemente proprii basmului : buzduganul se atinge de lespezi și răsună prelung, solii lui Negru Vodă se aseamănă cu vrăjitoarea care nu a fost poftită la serbare. Pe fundal mitic și legendar faptele se desfășoară în largi antiteze romantice sau sugestive descrieri simboliste, remarcîndu-se așteptarea tensională din actul IV, o melopee a disperării :

Prin crengile uscate
Se plîng sfîșietoare uitate vechi păcate,
Uitate vechi păcate ce n-au fost ispășite,
Uitate vechi păcate rămase tăinuite,
Uitate vechi păcate ce umblă-n pribegie
Uitate vechi păcate în noaptea de mînie.

Gravul poet nu este interesat de pregnanța caracterelor, ci de fiorul tragic pe care-l trasează cu penel de maestru.

Plecînd de la basmul lui Petre Ispirescu, Adrian Maniu și Ion Pillat[23] îi îmbogățesc semnificațiile, avatarurile Poetului refac itinerariul lui Făt-Frumos dar și pe cel faustic al cunoașterii și înțelegerii. Fericirea echivalează cu dobîndirea „tinereții fără bătrînețe" în căutarea căreia pornește Fără Nume, erou de factură expresionistă. Drumul spre ideal trece prin iubire (tab. I — Hanul blestemat), ocultism (tab. II — Fereastra cu stele), credință (tab. III — La Sf. Vineri), experiența morții (tab. IV — Cimitirul părăsit), întoarcerea în timp (tab. V — Pădurea timpului)[24]. Ajuns în „Grădina veșniciei", Fără-Nume dobîndește prin dragostea Domniței elixirul tinereții pe care îl pierde atunci cînd sfătuit de Calul Negru încalcă ca un Orfeu de basm interdicția, ridicîndu-i vălul. Amintirile îl năpădesc și drumul întoarcerii devine ine-

---

[23] Adrian Maniu și Ion Pillat, *Tinerețe fără bătrînețe*, Arhiva personală A. Maniu, manuscris.

[24] O analiză detaliată a tuturor tablourilor o face Mihail Iordache, în *Adrian Maniu*, Ed. Junimea, 1979, p. 158—164.

vitabil. Dorindu-se o dramă analitică şi filozofică piesa lui Maniu şi Pillat pare mai degrabă o feerie de inspirație folclorică. Planul real se interferează cu cel fantastic, coordonatele temporale își șterg granițele, Fără-Nume coboară în timp, ca un alt Dionis, într-o fabuloasă epocă mitică sau urcă treptele secolelor pînă în perioada modernă. Figurația creştină e un ecou al influenței gîndiriste, dar şi al miturilor populare: Dumnezeu şi Sf. Petru cutreieră lumea, Sf. Vineri îl ajută pe erou, Zorilă, Amiază-Zi, Murgilă, asigură scurgerea normală a timpului. Ei se constituie într-o ingenioasă triadă a vîrstelor — tinerețea, maturitatea, senectutea, care oferă autorilor posibilitatea unor ample speculații filozofice. Piesa, o amalgamare de fapte luxuriante, baroce, personaje simbolice şi expresioniste, nesudate dramatic, cu un mesaj umanist, încețoşat însă de elemente incerte, mistice, se recomandă prin poezia sa ca „o desfătare pentru un cutreierător al visului". [25]

În piesa lui Valeriu Anania *Du-te vreme, vino vreme!* [26] Făt-Frumos, un fel de Peer Gynt, iese din paginile de poveste pentru a supune vremea, în căutarea tinereții fără bătrînețe şi a vieții fără de moarte. Secretul îl deține Juma' de Om, după al cărui bici miraculos se roteşte şi se rostuieşte totul pe pămînt. El personifică timpul căruia oamenii i se supun plătind drept inofensivă dar sigură vamă — un fir de păr, un grăunte de putere. Adunate pe şirul anilor însumează însăşi viața. Sugestivă întruchipare a vremii, realizată în armoniile metricii populare, Juma' de Om, ca şi pasărea Phoenix, renaşte în fiecare april şi „în fiece brumar / moşnegel se face iar".

Dobîndind, după numeroase peripeții, biciul lui Juma' de Om, Făt-Frumos vrea să redimensioneze lumea, reducînd-o la universul inocent al copilăriei, încît ea

să nu-şi mai numere
Vîrstele pe umere
Şi să nu mai fremete
De atîtea gemete.

---

[25] I. M. Sadoveanu, *Tinerețe fără bătrînețe*, *Gîndirea*, nr. 3, 1926, p. 142.

[26] Valeriu Anania, *Du-te vreme, vino vreme!*, în *Poeme cu măşti*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972.

Dar timpul oprit în loc înseamnă stagnare, inerție, extincție. Copiii și florile nu mai cresc, natura lîncezește și piere. Ieșirea din timp echivalează cu moartea. Asemenea lui Vishnu din *Vedele* indice, care trezindu-se din somnul pe cobra Ananta, sau de Brahma, care mișcînd roata universului pornesc timpul și Făt-Frumos pornește iarăși biciul-ornic, pentru ca lumea să „vremuiască".

Dincolo de hotarele tinereții veșnice, îmbătrînește brusc și se risipește țărînă, în pulberea anilor, în dangătul de clopot al ceasului din turn. Momentul amintește de basmul pescarului chinez Urasima Taro [27]. Vremea este ireversibilă, se duce și nu se mai întoarce, anii își pun pecetea pe chipul eroului, el se naște și moare, dar „Măria-Sa Omul" rămîne veșnic tînăr și nemuritor. „Omul, omul e mai tare decît vremea". Făt-Frumos de ieri trăiește în cel de azi, iar acesta va trăi în Feciorul de mîine într-o splendidă succesiune a generațiilor și a acelui neîntrerupt „du-te vreme, vino vreme". Fără a fi suficient de tensionată, cu lungimi și repetiții, piesa relevă calitățile de versificator ale poetului Anania, viziunile sale prozodice se mențin în orizonturile sensibile ale spiritualității arhaice. Versurile au cînd incantațiile jocurilor de copii — „cioc, boc / treci la loc", cînd interogațiile doinei — „De ce codru-ngălbenește ? / Omul de ce-mbătrînește ? sau înțelesurile cîntecului bătrînesc :

Ei, cînd stai
Intr-o singură săgeată,
Trage-n ținta-adevărată !
Bunul tău avea tot una...,
Și-a pierdut-o... prin genuna
Visului...
Credea că-ngroapă
Lumii limba ceea șchioapă
Ce ne minte pe tăcute :
Du-te-vino, ...vino-du-te...

---

[27] După ce trăise ani nesfîrșiți în Palatul Dragonului, de pe fundul mării, se întoarce printre pămînteni. Deschizînd cutia dată de fiica împăratului, un nouraș de fum vioriu îi atinse obrazul „și în același timp tînărul cel în floarea vîrstei se făcu moșneag cu fața încrețită... într-o clipă se perindă peste el șirul anilor, zbură peste el viața și răsuflarea i se curmă".

Piesa lui Eduard Covali *Tinerețe fără bătrînețe*[28], cea mai apropiată de basmul lui Petre Ispirescu, îi urmează îndeaproape schema epică, îmbogățindu-i însă sensurile, adăugîndu-i noi înțelesuri și semnificații. Făt-Frumos, cu nume simbolic Dorde, împreună cu Murgu, calul năzdrăvan, unul din personajele cele mai izbutite ale piesei, alcătuiesc acel tandem de neuitat al basmelor noastre. Ca și eroul mitic, Dorde trece prin numeroase probe de inițiere, cunoaștere, bărbăție. Întreaga natură își dezvăluie tainele și el învață să înțeleagă lucirea soarelui și a stelelor, murmurul apelor, să prețuiască dragostea adevărată iar sufletul i se cutremură în fața nepătrunsului morții. Ritualurile folclorice sporesc emoția momentului și contribuie la grăbirea deciziei de a începe călătoria pentru a afla nemurirea. Un străvechi ecou animist străbate în invocarea Pietrei de hotar. Asemenea zeităților litomorfe, ea îl face pe Dorde să-și cunoască limitele, hotarul puterilor omenești. Ajutat de Murgu, prietenul de nădejde, „un adevărat Prometeu în lumea animalelor de basm“[29], învinge rînd pe rînd forța malefică a Gheonoaiei, a Scorpiei și a ajutoarelor lor, personaje alegorice închipuite de autor — Slăbiciunea, Neștiința, Îndoiala, Amăgirea — pentru a ajunge la limanul visat. Același „nostos“, același dor de ai săi îl determină să se întoarcă. Finalul piesei pare însă ambiguu — judecarea lui Dorde de către cei de acasă, în fond proiecții ale propriei conștiințe, și condamnarea în numele vieții netrăite anulează efortul cunoașterii. Exceptînd echivocul amintit, unele lungimi și supraaglomerări de personaje, piesa are un larg ambitus moral și filozofic, transmis într-un dialog alert, punctat de umor, dar și de fior poetic, mai ales în scenele de ritual folcloric.

Idealul urmărit — frumusețea absolută — este cu neputință de întruchipat în forme concrete și ca atare inaccesibil. Frumoasa fără corp, întruchipare a aspirațiilor dorurilor omenești și Luceafărul, simbol al desăvîrșirii, constituie pragul maxim al căutărilor Feciorului de Împărat[30], al lui

---

[28] Eduard Covali, *Tinerețe fără bătrînețe*, text dactilo, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț.

[29] I. C. Chițimia, *Fauna în basmul românesc — Calul*, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an V, nr. 3—4, 1956, p. 323.

[30] Nicolae Iorga, *Frumoasa fără trup*, basm în 5 acte, Vălenii de Munte, 1929.

Făt-Frumos [31] și al Delianei [32], protagoniștii pieselor lui Nicolae Iorga, V. Hîlmu, Dan Botta. Ca și în poemul eminescian eroii sînt sortiți de la naștere să simtă :

Dorul după ce-i mai mare'
N-astă lume trecătoare
După ce-i desăvîrșit.

„Amorul rîvnirii urmărite“ în piesa lui Iorga, „al frumuseții care n-are trup și nume“ în cea a lui Hîlmu, îmbracă veșmîntul cel mai poetic în *Deliana :*

Să-ndrăgească
Frumusețea nelumească
Dragostea nepămîntească.
Tot ce stă deasupra firii :
Floarea lumii și-a zidirii,
Razele desăvîrșirii.

Frămîntatului gînd al eroului, dornic să afle desăvîrșirea, îi deschid o geană de lumină intervențiile Lăutarului sau Cobzarului, personaje pline de taină și mister. În lumea neștiută a Frumoasei fără trup sau a Luceafărului se poate ajunge, în chip romantic, pe podul lung al razelor de lună (Iorga și Botta) sau ca în basme, pe calul cel cu nouă inimi (V. Hîlmu). În fața minunii, contur de himere și vis, Fiul de împărat vrea să-și declare omenește iubirea, pune sărut cald pe buze de fum și încalcă astfel condiția menținerii idealului. Sortit morții, refuză să se salveze, împingînd un alt fecior pe drumul amăgitoarei fericiri și se supune destinului său, păstrîndu-și calitatea esențială — omenia. Este dealtfel ideea cea mai valoroasă a piesei lui N. Iorga.

Itinerariul lui Făt-Frumos din basmul lui V. Hîlmu, accidentat cu zeci de obstacole — lupte cu zmei și gheonoaie, iele, draci, strigoi, năluci, presărat cu popasuri la chilia Sf. Vineri, în Codrul negru sau la pomul cunoștinței, îl face să experimenteze cele mai diverse ipostaze umane și să cunoască valoarea vieții și a morții, a dragostei și a nestatorniciei, a prie-

---

[31] Victor Hîlmu, *Frumoasa fără corp*, basm în 4 acte și un prolog în versuri, 1940.

[32] Dan Botta, *Deliana*, basm pentru oamenii mari în 5 acte și un prolog, *Scrieri*, vol. III, E.P.L., 1968.

teniei și a trădării. Împlinirea se dobîndește nu alergînd după iluzii deșarte, ipotetica fericire eșuează și Făt-Frumos se poate salva numai ajutat de iubirea constantă a Cosînzenei care, nevăzută, i-a fost alături pe înșelătorul drum. Mai sobră și concisă, piesa lui Iorga, mai amplă, amestecînd umorul popular cu o notă de melancolică tristețe, cea a lui Hîlmu, amîndouă sînt lipsite însă de tensiunea și vibrațiile dramatice necesare.

Deliana din poemul lui Dan Botta, retrasă în sferele albastre ale nemărginirii veșnice și imuabile, nu-și poate trăda condiția umană și dorul omenesc. Odată cu valul de căldură care-i cuprinde inima de gheață se prăbușește, stea căzătoare, din înaltul cerului pe pămînt, pentru a se întîlni o clipă cu cel care-i fusese menit, înainte de a pătrunde în neființă. Scena de mare sensibilitate are subterane unde lirice, nostalgice amintiri și regrete, un umor insinuat discret în țesătura tragică. După veacuri, în locul cetății din Valea de Lung-Răsună, Deliana găsește un oraș modern, luminat feeric cu zeci de reclame care eclipsează însăși strălucirea stelelor, încît crede că „a nimerit la zmei". Orașul se numește Echopolis fiindcă ecoul lui repetă un cuvînt neștiut: „de-li-a-na-de-li-a-na". Strigătul de iubire al lui Făt-Frumos răsună peste veacuri. Memorabil momentul întîlnirii celor doi, romantic și expresionist în același timp. Ea, o stranie făptură, în rochie de seară, cu o stea luminoasă aninată în păr, simbol al nemuririi pierdute, el, un ciudat cavaler rătăcitor, mistuit de o imensă iubire. Neantul îi găsește îmbrățișați într-o unică clipă de deplină fericire. Din creuzetul autorului *Delianei* a ieșit o operă de inspirație mitico-folclorică, cu atmosferă și personaje de basm tratate romantic, într-o exprimare poetică.

Poeme filozofice despre dragoste, viață și moarte, despre năzuința sufletului omenesc spre ideal și desăvîrșire, piesele menționate descriu un circuit închis OM — ASPIRAȚIE — OM, iar concluzia deși sceptică este a unui profund umanist — încrederea omului de a-și afla împlinirea în el însuși.

Diseminat, așa cum am încercat să arătăm într-o gamă variată a creației dramatice, basmul și-a găsit cea mai amplă concretizare în teatru, în cadrul feerilor și poemelor dramatice. De origine păgînă, îmbogățită cu numeroase elemente creștine, feeria a cunoscut, grație muzicii lui Lully, Gluck sau

Offenbach, o mare vogă artistică. Inegalabilele exemple ale genului, adevărate „model patern", rămîn strălucitoarele feerii shakespeariene *Visul unei nopți de vară* (ecranizat de Max Reinhardt) și *Furtuna*, precum și cele semnate de Corneille, *Andromeda* și *Lîna de aur* sau Carlo Gozzi, *Prințesa Turandot*. Specie atît de îndrăgită de romantici, feeria își face apariția în literatura noastră odată cu *Sînziana și Pepelea* a lui Vasile Alecsandri, ajungînd la deplină maturitate artistică în primele decenii ale secolului următor, datorită influenței teatrului poetic european de sorginte simbolistă.

„Capacitatea de a ține spiritele, ochii și urechile într-o adevărată încîntare, indiferent de vîrstă și epocă"[33] o recomandă printre genurile cele mai accesibile. Pînă și „fantasticul de tip științific", „science-fiction" (termenul îi aparține americanului Hugo Gersback) poate fi întrupat convingător în „feeria modernă". *Pasărea albastră* a lui Maurice Maeterlinck constituie, după opinia lui Adrian Maniu „început de tranziție", deoarece, păstrînd forma și simbolul unei blînde povești, prezintă „zeitățile sociale ale epocii noastre — pîinea — focul — apa — lumina etc."[34]

Firește, feeriile interesează numai în măsura în care sînt nu simple reproduceri de basme populare sau culte adaptate specificului dramatic, ci prelucrări sau creații originale, purtînd girul actului autentic. Fondul lor rămîne în mare parte tradițional, însăși lumea basmului, în care se înfruntă principii antinomice — binele și răul, simbolizate prin Făt-Frumos și Zmeu. Intriga însă capătă semnificații moderne, căutarea de către Făt-Frumos a absolutului, a iubirii unice și perfecte, întruchipată de Ileana Cosînzeana, monadă a frumuseții, reproduce pasiunea romanticilor pentru sublim.

Două universuri, unul al luminii și altul al întunericului, guvernate de legi morale, etice și estetice profund diferite, se află într-un raport ireconciliant, antagonic. Universul luminii este dominat de Făt-Frumos, erou solar, prinț al dreptății, curajului și vitejiei, individualizat și prin calitățile sale fizice — pletele de aur asemănătoare strălucitorului astru al zilei și prin însemnele veșmîntului — soarele în piept, luna în spate și luceferii pe umeri.

---

[33] Paul Ginisty, *La Féerie*, Ed. Louis Michaud, Paris, f.a. p. 24.
[34] Adrian Maniu, *Adevărul în teatru*, *Rampa*, nr. 3018, p. 1.

Indiferent de onomastica eroului : Pepelea [35], Mărgărint [36], Dafin [37], Andrei [38], Cheleş [39], Zefir [40], Crăişorul [41], Tugomir [42], Voinicel [43], sau Făt-Frumos [44], virtuţile lui ţin nu de rang, ci de calităţile sale morale, dintre care omenia şi spiritul de dreptate sînt fundamentale. În numele lor protejează fiinţe fără apărare, care se recompensează ajutîndu-l în momentele cele mai grele. Un solz de peşte, un fulg de pasăre, o aripă de albină, alături de uriaşii naturii : Setilă, Ochilă, Flămînzilă, Gerilă, Strîmbă-Lemne sau Sfarmă-Piatră, de blînda Sf. Vineri şi înaripatul Pegas, prieten şi sfătuitor nepreţuit, constituie galeria de şoc a eroului. Fireşte nu este vorba de un peşte, o pasăre sau o albină oarecare. Ci de regele peştilor, pasărea măiastră sau crăiasa albinelor. Investite cu atribute arhetipale reprezintă o entelehie a speciei, o sinteză a trăsăturilor ei. [45]

Lor li se opune universul întunericului populat de fioroasele mume ale pădurii, iasme, ştime, balauri, iele, gheo-

---

[35] Vasile Alecsandri, *Sînziana şi Pepelea*, feerie naţională în 3 acte, în *Opere complete*, vol. IV, *Teatrul* III, Minerva, Buc., 1925.

[36] Nicolae Ionescu-Darbun, *Palatul fermecat*, poveste dramatică în 3 acte, Bucureşti, Socec, f.a.

[37] Mircea Demetriad, *Dafin Făt-Frumos şi Frumoasa Ileana*, basm într-un prolog şi zece icoane, Bucureşti, 1905.

[38] Fabiu Sînjoanu, *Ana Cosînzeana*, piesă teatrală în versuri, întocmită în trei acte, Braşov, 1910.

[39] Constantin Berariu, *Cheleş Împărat*, poem dramatic în 3 acte, Cernăuţi, 1923.

[40] Zaharia Bârsan, *Trandafirii roşii*, poem dramatic în 3 acte, în versuri, în *Scrieri*, E.P.L., Bucureşti, 1969.

[41] Elena dr. Aciu Fabian, *Ileana Cosînzeana*, piesă alegorică în 3 acte, cu cîntece şi jocuri, Şimleul Silvaniei, 1923.

[42] Adrian Maniu, Al. O. Teodoreanu, *Rodia de aur*, poveste dramatică în 3 acte, *Viaţa românească*, nr. 7—8/1920.

[43] Dimitrie Stelaru, *Vrăjitoarele*, 5 tablouri, în *Şarpele Marao şi Vrăjitoarele*, Feerii, E.S.P.L.A., 1957.

[44] Constantin Berariu, *Făt-Frumos în grădina Sf. Vineri*, feerie în 3 tab., Suceava, 1903 ; Victor Eftimiu, *Înşir-te mărgărite*, poem feeric în 5 acte, *Opere* E.P.L., 1969 ; State Dragomir, *Făt-Frumos* (din lacrimă), feerie naţională în 10 tablouri, în versuri, Iaşi, 1919 ; Horia Furtună, *Făt-Frumos*, poveste lirică în 4 acte, în versuri, Cultura Naţională, Buc., 1924 ; Alecu Popovici, *Poveştile de aur*, text dactilo, Teatrul „Ion Creangă".

[45] Mihai Coman, *Izvoare mitice*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1980, p. 65.

noaie, întruchipări ale mitologiei populare româneşti. În cadrul universului întunericului tronează zmeul — erou luciferic, malefic şi distructiv. Lupta dintre Făt-Frumos şi zmeu e hiperbolizată, durează zi de vară pînă-n seară, infatigabili se bat în săbii, aruncă ghioaga, se iau la trîntă, se metamorfozează în flăcări uriaşe. Finalul se încheie prin triumful binelui, înfrîngerea întunericului de către lumină şi nunta împărătească a lui Făt-Frumos şi a Ilenei Cosînzene.

Dar feeria depăşeşte, în numeroase rînduri, limitele proprii basmului prin elemente care-i conferă fizionomie proprie şi individualitate. În primul rînd prin încercarea de a schiţa caractere, personajele nu mai constituie doar simple simboluri, desemnate linear, antitetic. Zmeul, de pildă, apare nu numai ca o sumbră fantoşă ci, sub influenţa satanismului sarcastic al romanticilor, ca un demon solitar şi dornic de iubire. Modalitatea proprie lui R. Kunisch din *Das Mädchen im goldenen Garten* îl va înrîuri pe Victor Eftimiu, în prima versiune din *Înşir-te, mărgărite*. Condamnat la neîmplinire, victimă a prejudecăţii şi neînţelegerii celorlalţi, nu poate să-şi demonstreze adevărata esenţă. Mitul e mai puternic decît realitatea :

> A făcut cu mine lumea după vechiul obicei
> Neputînd să mă ajungă, neputînd să mă-nţeleagă,
> Mă cîrteşte fără milă şi de chipul meu se leagă.

Mărgărint din *Palatul fermecat* găseşte în zmei prieteni, Cucuta din piesa Alicei Hulubei, *Cele douăsprezece fete de împărat* sau *Musca de Aur* [46] îşi alege ca soţ, din şirul pretendenţilor, pe zmeu, cîştigată de afecţiunea Puştiului, fiul acestuia, iar Zmeu plăpînd, sugestivă denumire, din *Satul fără dragoste* de Radu Boureanu [47], este o biată fiinţă prinsă în farmecul frumoasei păzitoare a mînăstirii Calu-Gastru. Faptul devine posibil numai atunci cînd zmeul se umanizează, cînd renunţă la atributele cunoscute pentru a dobîndi omenie şi putere de a iubi.

Vizibil îndepărtate de schematismul personajelor de basm, Sorina, Tugomir sau Zefir, de pildă, se manifestă ca indivi-

---

[46] Alice Hulubei, *Cele douăsprezece fete de împărat sau Musca de aur*, în *Teatru*, E.P.L., 1969.

[47] Radu Boureanu, *Satul fără dragoste*, poem dramatic, E.P.L., Bucureşit, 1966.

dualități distincte. În numele dragostei libere și necondiționate Sorina se revoltă împotriva autorității paterne și ca o autentică Nora de poveste refuză „viața de păpușă" și tinerețea „dăruită orișicui". Atitudinea de frondă implică dreptul la iubire :

Cum așa ? Curtenii, țara și cu tata se mărită ?
Ori domnițele ce astăzi pe deplin au înflorit ?

Tugomir se dorește apreciat și iubit de domnița Florioara pentru sine și nu doar pentru faima vitejiei sale. Zefir, erou pur romantic, cavaler al dreptății, trubadur rătăcitor și iremediabil îndrăgostit, înalță puterea iubirii spiritualizate la sacrificiul suprem. Ca un demiurg recreează lumea, înroșind cu propriul sînge trandafirii albi, pentru intangibila sa iubire. Dar atunci cînd țara se află în grea cumpănă schimbă lira cu ghioaga năprasnică, ivindu-se în mijlocul dușmanilor ca un arhanghel înaripat. Același suflu patriotic îi călăuzește și pe Cheleș, Dionoru sau pe Făt-Frumos al lui Horia Furtună.

Pe lîngă personajele cunoscute, uriașii naturii sau Statu-Palmă-Barbă-Cot, daimonion al pădurilor noastre, spînzurat de crengile copacilor, întîlnim noi personaje mitologice, rezultat al fanteziei mitopoetice a creatorilor, personaje insolite prin comportament sau onomastică. Cele mai inedite exemple ni le oferă Radu Boureanu prin Raza Soarelui de la Miezul Nopții, Raza de Lună, Ileana Nărîmzeana, Făt-Ciudos sau Zmeu Plăpînd, reflexe neobișnuite ale eroilor exemplari : o Cosînzeană „schimbătoare", veșnic nemulțumită de darurile primite, un Făt-Frumos gelos și pus pe harță, un Zmeu blînd și iubitor. Juma' de Om al lui Valeriu Anania ca și Zorilă și Murgilă simbolizează clepsidra vie a scurgerii timpului. Strîmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră își găsesc urmași peste veacuri în Lemnea și Pietroc, iar Barbă-Cot are corespondent insolit în Nodul Pămîntului, piticul buturugă din feeria *Vrăjitoarele* de Dimitrie Stelaru. Unele personaje par investite cu aură mitologică sau fantastică : Promoroacă și Față de pămînt *(Trandafirii roșii)*, geniile și pasărea măiastră *(Sînziana și Pepelea)*, altele descind din lumea poveștilor : Papură-Vodă, Lăcustă, Pîrjol sau din realitatea curentă.

Tonalitatea feerilor poate fi asemănătoare celei de basm — veselă, plină de voie bună, punctată cu umor și snoave populare în *Sînziana și Pepelea, Înșir-te, mărgărite, Rodia de*

*aur*, sau gravă, cu incantații tragice. Viorel din *Solii păcii*, Fără-Nume din *Tinerețe fără bătrînețe*, Voievodul Nenoroc din *Cocoșul Negru* de Victor Eftimiu, Alean din *Domnul de rouă* de Zaharia Bârsan, se află sub imperiul morții.

Piesele îmbină elemente miraculoase, feerice și fantastice cu fapte de istorie legendară, proiectînd lumea reală pe fundalul unor vechi tradiții și mituri folclorice. Cadrul este rustic și autohton : țăranii la hotarele împărăției lui Roșu-Împărat strîng păpușoi și coceni *(Palatul fermecat)*, cei din țara lui Moș-Împărat se plîng de dările grele și de foamete *(Dafin Făt-Frumos)*. Undeva la o margine de drum, în apropierea unui sat pierdut în ceața mitului, la moara de vînt a lui Juma' de Om, într-un du-te-vino neîntrerupt, forfotă bărbați și femei cu saci, săcotei, tăgîrțe și desagi *(Du-te vreme, vino vreme !)*. Morarul ajutat de Rotar și Dulgher scot din încremenire roțile vechi de cînd lumea ale bătrînei mori din Smidovatec *(Satul fără dragoste)*. Cînd biciul de foc al lui Sîn Ilie brăzdează cerul și ploaia cade măruntă și grea, țăranii adăpostiți sub umbrar ascultă înfiorați poveștile despre zmei spuse de Moș Marin, Moș Toader, Moș Dumitru, Băcița și vestitul Păcală, în timp ce doina își picură cîntecul dulce în glasul frunzei sau al naiului ciobănesc *(Înșir-te, mărgărite)*.

Curtea împărătească este și ea o ogradă mare, țărănească, iar Domnița mînuiește toată ziua furca, acul și războiul (V. Hîlmu). Chiar atunci cînd fastul și strălucirea domină, personaje ca dascălul Macovei *(Sînziana și Pepelea)*, Doica *(Deliana)* și Moș Albu *(Trandafirii roșii)*, întruchipări ale înțelepciunii omului din popor, dau o aromă specific rustică vieții de curte. Pînă și pe celălalt tărîm, chilia Sf. Luni sau a Sf. Vineri reproduc aidoma un interior țărănesc. Demitizarea atinge limitele parodiei : Zmeoaica tricotează, de sub broboadă îi ies cîteva bigudiuri, Barbă-Cot, fiul Mumei Pădurii, e vegetarian, și se hrănește numai cu frunză verde, iar disputa dintre Zîna Iernatică și Zîna Tomnatică îmbracă aspectul sporovăielii cotidiene *(Cele douăsprezece fete de împărat* sau *Musca de aur)*.

Dealtfel celălalt tărîm nu se aseamănă deloc cu împărăția întunecată a lui Hades din mitologia mediteraneană, nici cu imaginea terifiantă a infernului dantesc. Peisajul care i se dezvăluie lui Făt-Frumos, ca și eroului celtic Brendan, diferă

de universul geografic, de acel „descensus ad inferros" al lui Heracles, Odiseu, Tezeu sau Bachus.

Indiferent de natura chtonică, uranică, acvatică a tărîmului, realul se interferează cu miraculosul şi fantasticul. „Basmul, precizează Roger Caillois, se petrece într-o lume în care vraja vine de la sine și în care magia este lege. Supranaturalul nu este aici înspăimîntător, nici chiar uimitor, pentru că el constituie substanţa însăşi a acestui univers, legea sa, climatul său." [48] Feericul apare deci „ca un univers miraculos", care se suprapune lumii reale „fără să-i distrugă coerenţa". Vechi credinţe, practici magice, obiceiuri, mituri folclorice se întreţes în urzeala acţiunii. Ursitoarele, dalbele surori, ca parcele de odinioară, se ivesc la naşterea fătului pentru a-i prezice viitorul. Fetele îşi cheamă în noaptea Anului nou alesul, iar pe firul descîntecului sufletul se înaripează de chemarea dragostei :

Nouăzeci și nouă de ciute înfocate
Cu foc îmbrăcate
Cu foc încălţate
De foc încinse ,
De foc cuprinse.

*(Deliana)*

Fata frumoasă piere parcă ar fi luată de rusalii, Fata arţăgoasă se apără de deochi cu busuioc în sîn, legat cu fir roşu de arnici. Alimon Voinicul aduce somnul cu răsuflarea lui înmiresmată, iar în vis „dacă şarpele s-arată, vîntul bate vremea toată", iar a ploaie meneşte peştele de se iveşte *(Satul fără dragoste)*. Blestemele se împlinesc cu forţă de destin :

Şi precum gonişi feciorii ce-au venit să mi te ia
Tot aşa să te gonească cel dintîi ce ţi-o plăcea.

*(Înişir-te, mărgărite)*

Semne rele prevestesc întîmplări ieșite din comun : stele cu coadă, babe care nasc prunci *(Cheleş împărat)*, flăcări verzi ce umplu trestia și lacul, luna mîncată de vîrcolaci *(Înșir-te,*

---

[48] Roger Caillois, *Eseuri despre imaginaţie*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975, p. 145.

*mărgărite)*. Totul pare firesc, se suspendă orice graniță între logic și ilogic, între vis și realitate, între natural și supranatural, între posibil și imposibil. „Feericul ne seduce, fantasticul ne sperie". [49] În piesele menționate întîlnim și scene care produc o impresie puternică, aproape terifiantă, ca de pildă aceea a solilor morții, ființe stranii ivite în strălucirea candelabrelor curții unei Vrance legendare și care își desemnează intolerant victima *(Solii păcii)* sau apariția vrăjitoarelor crijece, cu viziunea halucinantă a trăsurii de foc, rostogolindu-se în spațiu sub privirea uimită a mulțimii *(Satul fără dragoste)*.

Miraculoase sînt și metamorfozele lui Făt-Frumos și ale Zmeului, ale Zînei Lacului și Zînei Codrului *(Sînziana și Pepelea)*, ale Zînei fără nume și Femeii în negru în două păsări. una albă, alta neagră sau într-un vîrtej cenușiu *(Satul fără dragoste)*. Obiectele au și ele virtuți magice : fluierul *(Sînziana și Pepelea, Inșir-te, mărgărite)*, salba fermecată care redă Domniței metamorfozată în mielușică de Doica Mare, soția Zmeului, chipul omenesc [50], feriga care face omul nevăzut, rodia de aur, sau toiagul de alun *(Satul fără dragoste)*, cîrja sau piatra nestemată a dreptății *(Vrăjitoarele)*, nuca de aur care-i aduce Cenușăresei rochia și caleașca de aur *(Cenușăreasa)* [51]. La fel numerele impare, ca și cele din *Vechiul* și *Noul Testament* (iadul are șapte porți, pecetea lui Solomon șapte capete, de la David la Isus s-au scurs șapte generații) implică virtuți magice. Hora celor șapte domnițe, cei trei feciori de împărat, cele trei metamorfoze ale împăratului în urs, cele trei probe pe care trebuie să le treacă Făt-Frumos.

Legile spațiului și timpului sînt abolite, măsurîndu-se cu unitatea veșniciei și a infinitului. Timpul elastic și reversibil cunoaște alte ritmuri, se încetinește sau se accelerează, întregul univers poate încremni sau poate trăi într-o clipă mii de ani. Între o zi și o noapte în lumea tainelor, pe pămînt s-au scurs cîteva veacuri. Eroii străbat spații cu viteza luminii pe calul cu șapte inimi, pe bușteanul ielelor sau pe raza lunii.

---

[49] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, 1973, p. 677.

[50] George Silviu, *Salba fermecată*, basm în 3 acte, Ed. Tineretului, 1958.

[51] Cecilia Halunga, *Cenușăreasa*, feerie în 2 acte, Fondul literar al scriitorilor, 1957.

Motivul mitic al zborului lui Făt-Frumos amintește de miraculoasele care ale lui Triptolemos, Indra sau Phäeton, de pescarul Adapa sau de asirobabilonianul Etana, care pătrund în împărăția zeilor purtați pe aripele vulturului magic. Într-un fluturat de aripă se ajunge pe tărîmul celălalt. Dacă împărăția aparține zînelor bune pretutindeni te întîmpină primitoare florile, gîzele, păsările, dacă este a zmeului mișuna toate lighioanele pămîntului. Alteori tabloul prezintă efecte neașteptate, rezultate din absurda alcătuire a unei lumi pe dos : lilieci cu pene, șerpoaice cu copite, vulturi cît musca, cireșe albastre (V. Hîlmu). Palatele irizează lumini cristaline și aurii, „într-un pai reazimă, într-un pai spînzură“ mînăstirea Calu-Gastru, iarba este de smarald, iar pe cer strălucesc constelații fantastice *(Satul fără dragoste).*

Natura, într-o osmoză desăvîrșită, se asociază acțiunilor eroilor, în ajutorul lui Făt-Frumos vin vîntul, păsările, codrul, luna, razele de soare *(Înșir-te, mărgărite).* Atunci cînd țara se află sub apăsare străină, sau sub povara blestemului, Bătrînul din Gorun, Molid sau Tufan, Bătrîna din Stîncă și Raza Lunii, adevărați strămoși totemici, țin sfat de taină. De veacuri au fost martorii vitejiei neamului, în piatra stîncii, străveche vatră strămoșească, se află scrise cu hrisoave nevăzute faptele lui Menumorut, Glad și Gelu, iar în scoarța Gorunului „apuse vremii“, cînd „s-au tăiat țăranii cu crijecii“ veniți din depărtări, din munții Hartz și cînd sub lovituri năprasnice au fost doborîți și cal de fier și călăreț de seamă. Un suflu patriotic animă oamenii și natura, stînca, miticul codru și raza lunii care țin treaz ochiul de strajă al veghii patriotice *(Satul fără dragoste).*

Sub raport axiologic piesele amintite sînt inegale. Vasile Alecsandri inaugura în 1880 prin *Sînziana și Pepelea* un nou gen de teatru — feerie națională — și o făcea cu înțelepciunea senectuții, căutînd să confere feeriei o dimensiune socială, amuzîndu-se și ironizînd cu savoare vicii contemporane. Un dialog alert, o cumpănire fericită între liric și comic, cu accente poetice dar și parodice, transferau ingenios lumea poveștilor în lumea teatrului.

Pe linia deschisă de Alecsandri a mers maestrul incontestabil al feeriei românești Victor Eftimiu. Urmînd schema tradițională a basmului a construit în *Înșir-te, mărgărite* o intrigă

modernă, îndatorată romanticilor dar și modelului shakespearian — personajele aleargă într-un cerc închis în căutarea iubirii : Buzdugan după Sorina, Sorina după Făt-Frumos, Făt-Frumos după Ileana și Ileana înclină, sub puterea vrăjii, spre o melancolică chemare către prinţul întunericului. Se sparge și schematismul cunoscut al eposului folcloric, personajele depășesc starea de simple simboluri și capătă statutul individualității. Lirismul se îmbină cu comicul și bufonada, memorabile fiind scena peţitului, cu măști caricaturale prezentate antitetic : Murgilă — Zorilă, Neam de Vodă — Banul Pungă, sau scena ţăranilor comentînd apariţia zmeului, o adevărată punere în pagină a modului cum se naște un mit. Prin Păcală se realizează un interesant transfer de la fantastic la real și apoi iar la fantastic, glumele isteţului personaj, alternînd planurile pentru a obţine un efect sporit de curiozitate : „Vezi tu, scornitura asta, basmul știe să te prindă... Ochii tuturor sînt ţintă... Răsuflarea e oprită". Eftimiu face din personajul său un prototip autohton al omului isteţ, poznaș și foarte simpatic, „reprezentant al ţăranului poetic, plin de fantezie și umor, creator de legende" [52], vădit îndepărtat de modalitatea de prezentare anterioară. [53] Păcală vine în întîmpinarea nevoii de a fabula a oamenilor, dorinţei de a fantaza și a umple cotidianul cu fapte ieșite din comun. Tensiunea conflictuală, tipurile atent definite într-o nouă viziune faţă de tradiţie, știinţa construcţiei dramatice, tehnica dozării efectelor, pendularea între real și fantasticul miraculos fac din feeria lui Victor Eftimiu unul dintre exemplarele cele mai reușite. Dar ceea ce îi conferă un farmec aparte și o recomandă ca „o încîntătoare și fericită producţie a teatrului nostru" [54] este talentul de versificator, manifestat în largi și unduioase desfășurări romantice, în explozia juvenilă de poezie mitică, în patetismul discursului dramatic. Balada mărului de aur se înscrie printre alesele pagini poetice ale teatrului lui Eftimiu.

---

[52] *Cîteva cuvinte despre „Înșir-te, mărgărite". De vorbă cu d-l Victor Eftimiu, Rampa*, nr. 621, 13 X 1919.

[53] Petre Dulfu, *Isprăvile lui Păcală*, epopee poporală în 24 cînturi, Buc., 1894 ; Iosif Vulcan, *Năzdrăvăniile lui Păcală*, poveste populară.

[54] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, Buc., p. 279.

Adrian Maniu cultivă meditația gravă, filozofică *(Tinerețe fără bătrînețe, Fata din dafin)*, alături de veselia senină și voioșia bonomă. În *Rodia de aur* poezia delicată și ironia plină de îngăduință pentru universul piticilor, gîzelor și florilor regîndesc întreg cosmosul pe dimensiunile minuscule ale unui intransigent Voievod piticesc sau unui șugubăț Barbă-Cot :

Era să mă mănînce pe drum un cărăbuș.
Și cum un scai obraznic mă tot trăgea de barbă
Am leșinat deodată căzînd de frică-n iarbă.

Lirismul lui Zaharia Bârsan îmbracă o notă delicată, adeseori cu incantații tragice. Atmosfera este neoromantică, stilul rostandian, versul armonios și muzical și, în ciuda aerului „desuet și uneori retoric“ [55] stăruie o anumită teatralitate autentică.

Situîndu-se la granița dintre legendă și istorie Radu Boureanu îmbină trei planuri distincte : unul al basmului cu personaje și situații specifice, altul istoric cu voievozi și haiduci, luptători pentru libertate și altul real, al satului neprecizat în timp, frescă de vechi datini și obiceiuri. De o construcție rotundă și barocă piesa începe și se termină în fabulosul mitic. Poetul alternează scenele de tensiune și așteptare cu momentele de umor și savoare țărănească. Revolta fetelor împotriva feciorilor nevolnici amintește de eroinele lui Aristofan. Comparațiile mustesc de umor popular, bărbații sînt : „bocitoare în ițari“, „plăvani molîi“, „în loc de sînge-n vine poartă bragă“, iar femeile „zălude“ și „zărghite“, „învîrte din limbă cum se-nvîrte-o roată“. Proverbele, zicătorile, expresiile populare, cuvintele arhaice, regionalismele întăresc senzația de autenticitate a poemului. Bogatul material documentar este prelucrat cu „pasiunea exaltării cadrului istoric al vieții populare de la sate“ .[56]

Predilecția pentru teatrul poetic, în versuri, proprie și celor mai reprezentative feerii, poeme sau basme dramatizate purtînd semnătura lui Victor Eftimiu, Zaharia Bârsan, Adrian Maniu, Dan Botta, Valeriu Anania sau Radu Boureanu, coin-

---

[55] Mircea Mancaș, *Prefață la „Trandafirii roșii*, E.S.P.L.A., 1957.
[56] Radu Boureanu, *Teatrul în versuri, Argeș*, nr. 8/1971.

cide cu însăși redescoperirea esenței teatrului — teatrul de sorginte mitică. „Teatrul, preciza Federico Garcia Lorca, este poezie care se umanizează."

d) DEMONICUL CREAȚIEI

„Motivul mitic, nota George Coşbuc, există în popor, e oarecum în aer, aşteaptă numai un fapt ca să primească nume de oameni şi de localităţi."[1] Astfel mitul „jertfei zidirii", ale cărui origini trebuie să le căutăm dincolo de fondul traco-dacic, în cel indo-european, și-a legat existența în cultura noastră de numele Meşterului Manole şi de cel al frumoasei mînăstiri de la Argeş.

O capodoperă ieşită din mîinile pricepute ale omului a generat, prin extensie, o altă capodoperă născută din puterea gîndului său creator. Motivul se pare că a circulat într-o formă scurtă şi nelocalizată, de colind, și s-a cristalizat ca baladă în vremea lui Şerban Vodă şi a lui Constantin Brîncoveanu, după ce împrejurările istorice ale ridicării mînăstirii se pierduseră în ceaţa vremii. Ipoteza o emite Alexandru Odobescu care, în discursul său din 1879 despre mînăstirea Curtea de Argeş reproduce portretul unui Manole angajat de Brîncoveanu să restaureze clădirea : „...Manole cel oacheş şi bărbos... îmbrăcat cu anteriu roşu, încins cu brîu gălbui, purtînd pe umeri dulamă verde şi ţinînd într-o mînă dreptarul zidarilor sau toiagul de cinste al maimăriei, iar în cealaltă păpuşa de sfoară, pentru măsurătoare..."[2]

Povestea mitului se ţese la alte popoare, la greci de pildă, în jurul ridicării podului Arta, la sîrbi, maghiari sau albanezi a cetăților Scadar, Deva, Rozafat şi a meşterilor Mitori, Goiko, Kelemen şi Vukasin. Tradiția foarte veche a „jertfei zidirii" e consemnată, în forme diferite, în mai toate ţările Europei şi în numeroase localități din Asia și Africa, din Israel și Fenicia, din Cartagina sau vechea Romă. Aria atît de largă a răspîn-

[1] George Coșbuc, *Elementele literaturii populare*, în *Noua revistă română*, Buc., 1900, p. 160.

[2] Al. Odobescu, *Scrieri literare și istorice*, vol. II, Ed. Libr. Socec et comp., Buc., 1887, p. 513.

dirii atestă extraordinara ei vechime, înscriind-o printre primele mituri ale omenirii. Jertfei umane i s-au substituit cu vremea simulacre — animale, păsări, diferite obiecte, statui, luarea magică a umbrei. Mărturii scrise despre aceste practici mistico-magice sînt aproape inexistente, despre ele vorbesc însă numeroase mituri şi legende. Artistic s-a realizat numai jertfa omenească, incluzînd „aderenţa sau nonaderenţa psihologică a victimei şi a sacrificatorului la ideea de jertfă." [3]

În legenda armenească despre cetatea Bitlis, pentru a se îmblînzi puterea zeilor, e zidită o fecioară din lacrimile căreia răsare un migdal în floare. La temelia unei biserici dintr-o legendă suedeză se sacrifică un copil a cărui fantomă rătăceşte în nopţile cu lună în jurul bisericii. În versiunea germană despre fortăreaţa din Magdenburg, băiatul vîndut de mamă pentru o sumă de bani e hrănit, prin nişa pe care i-au lăsat-o zidarii, de păsările cerului. După ani, cînd cuprinsă de remuşcări mama se roagă pentru înmormîntarea creştinească a fiului, în locul copilului de odinioară găseşte o făptură cu păr cărunt şi barbă risipită printre cărămizi. În majoritatea legendelor lumii despre „jertfa zidirii" se merge pe ideea sacrificiului minim, neexistînd nici o legătură între sacrificat şi meşter. Legendele din sud-estul Europei au la bază ideea sacrificiului maxim, cel care plăteşte este însuşi creatorul obligat să-şi jertfească femeia, soţie şi mamă, în numele celui mai înalt ideal omenesc — creaţia.

Variantele româneşti [4] reprezintă un tip evoluat ca mentalitate şi superior din punct de vedere artistic, deoarece aduc în prim plan frămîntarea, vina şi căderea tragică a meşterului, fără ca zbaterea femeii să-şi piardă valoarea dramatică. Caplea se sfîşie între datoria de soţie, în numele căreia învinge toate greutăţile, toate piedicile miraculoase pe care natura i le opune şi între iubirea de mamă. Gîndul ei ultim este la copil, la copilul prin care se realizează o neîntreruptă şi sublimă succesiune a generaţiilor. Alături de durerea femeii, cea a băr-

---

[3] Adrian Fochi, *Versiuni extrabalcanice ale legendei „Jertfa zidirii"*, în *Limbă şi Literatură*, 12, 1966.

[4] După statistica lui Ion Taloş, o sută şaizeci şi cinci de variante grupate în douăsprezeze tipuri : *Meşterul Manole*, Editura Minerva, 1973.

batului atinge tragismul eroilor antici. Conflictul se desfășoară în sufletul ziditorului de frumos, căruia tot el îi găsește și dezlegarea. Ideea jertfei nu-i vine dintr-un izvor exterior, o pasăre măiastră (ca la greci), o vilă a pădurii (ca la sîrbi), ci din neliniștitul său gînd care trebuie să dea răspuns imperativului absolut al creației.

În versiunile balcanice legenda se încheie odată cu moartea soției, pe cînd finalul românesc înfățișează zborul de Icar al lui Manole, simbol al dăruirii eroice a făuritorului de frumos. Este încifrată aici o mostră a sensului distinctiv și a amprentei specifice a geniului creator al poporului nostru. Balada depășește superstiția jertfei și se ridică la înțelegerea înaltă a actului creației. „Nu mistica morții și nici dăinuirea superstiției, nota D. Caracostea, ci sentimentul creativității, cu tot tragicul lui, este axa în jurul căreia s-a cristalizat funcțional expresia românească“.[5] Nu este vorba de o moarte cu virtuți soteriologice, de mîntuire, de salvare a propriei ființe, ci de un sacrificiu deliberat în numele muncii creatoare. JERTFA pentru creație și MUNCA, rost de căpătîi al vieții, sînt coloanele de beton pe care se ridică minunatul edificiu. Mitul „jertfei zidirii“ nu putea să-și găsească întruchipare mai deplină decît la un popor pentru care munca este „o adevărată sfințenie“ și în a cărui istorie zbuciumată marile momente au cerut întotdeauna eroice sacrificii.

De un secol și jumătate, de la publicarea de către Vuk Karadžić a cîntecului sîrb despre zidirea femeii la temelia cetății Scadar, motivul „jertfei zidirii“ a intrat în centrul de interes al lumii europene. Goethe, impresionat de dramatismul legendei, o includea în conceptul său de Weltliteratur, iar Jacob Grimm, în ediția din 1855 a lucrării sale *Deutsche Mythologie*, încerca o primă interpretare teoretică a problemei. Pînă la sfîrșitul secolului s-au impus și versiunile naționale ale grecilor, românilor, maghiarilor, albanezilor, macedo-românilor, o bibliografie vastă fiindu-le consacrată.

La noi se pare că Mihail Kogălniceanu a fost cel dintîi autor care a publicat legenda în întregime (1842), urmată de variantele devenite clasice ale lui Vasile Alecsandri, G. Dem.

---

[5] D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, București, 1969, p. 190.

Teodorescu, Gr. Tocilescu. Interesul pentru baladă s-a menținut constant și s-a concretizat prin zeci de studii și lucrări teoretice, de la cel al inspectorului școlar din Sibu, Johann Karl Schuller (1858), la bogata și documentata lucrare a lui Ion Taloș (1973).[6]

Nu fără temei G. Călinescu vedea în *Meșterul Manole* unul din miturile fundamentale ale românilor, iar în Manole

---

[6] Dintre numeroasele interpretări reținem pe cele mitologice ale lui Aron Densușianu și Grigore Silași, care apropiau zborul lui Manole de cel al lui Dedal și Icar sau pe cea a prof. din Deva, Mailand Oszkar, care considera personajele baladei — Manole și Ana — ca personificări ale fenomenelor astrale — soarele și luna. Lazăr Șăineanu (*Legenda Meșterului Manole la grecii moderni*, în *Studii folclorice*, Buc., 1896) vedea în baladă o formă de animism. Pentru Mircea Eliade (*De Zalmoxis*... și *Comentarii la legenda Meșterului Manole*) modelul exemplar al tuturor formelor de sacrificiu este un mit cosmogonic asemănător aceluia care explică creația prin moartea unui Uriaș primordial. Casa este o IMAGO MUNDI și orice muncă de fundație reproduce simbolic cosmogonia. În cadrul ritualurilor de construcție ființa zidită regăsește un nou corp, construcția devine durabilă prin moartea violentă. Balada Meșterului Manole îi apărea cunoscutului istoric al religiilor ca un produs folcloric de tip cosmogonic, deoarece jertfa zidirii este o imitație omenească a actului primordial al creației lumii. Numeroase studii semnate de P. Caraman (*Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei Meșterului Manole în Balcani*, în *Buletinul Institutului de filologie română*, Iași, I, 1934, p. 63—102), D. Găzdaru (*Legenda Meșterului Manole, Arhiva*, 1932, p. 88—92), iar în anii noștri de către Ovidiu Papadima (*Neagoe Basarab, Meșterul Manole și «vînzătorii de umbre», Revista de folclor*, nr. 3—4, 1962, p. 68—77), Mihai Pop (*Nouvelles variantes roumaines, du chant du maître Manole, Romano-slavica*, nr. 9, 1963, p. 445), I. C. Chițimia (*Meșterul Manole*, în *Istoria literaturii române*, vol. I, ed. a II-a, Buc., 1970), Gh. Vrabie (*Op. cit*), și-au propus să trateze motivul jertfei zidirii din punct de vedere al originii, circulației, împrumuturilor și influențelor și din punct de vedere estetic — al valorii literare a variantelor românești. Toți cercetătorii sînt de acord în a constata vechimea foarte mare a motivului și caracterul lui de universalitate. În ceea ce privește răspîndirea baladei în regiunea balcanică cei mai mulți cercetători au considerat variantele grecești, care păstrează o mentalitate arhaică mai pronunțată și psihologii mai aspre, ca punct de plecare al versiunilor balcanice( Șăineanu, Caraman, Eliade). Alții acordă prioritate variantelor macedo-române (Găzdaru, Chițimia) sau întrevăd o posibiliă influență a legendelor occidentale (Tudor Vianu). Caracostea și Eliade se pronunță categoric pentru superioritatea artistică a baladei românești, în timp ce Șăineanu oscilează între variantele românești și sîrbești.

un titan, un Prometeu național care esențializează „mitul estetic" al poporului român.[7] Dintre toate motivele mitice românești, Meșterul Manole a generat cele mai multe creații artistice culte. De la poezia lui Cezar Boliac, *Meșterul Manole* (1874), pînă la cele semnate de Nicolae Labiș, Mihai Beniuc, Ana Blandiana, Nichita Stănescu, i s-au dat interpretări din cele mai felurite — lirice, epice, dramatice — în funcție de personalitatea fiecărui autor. De peste un veac, Manole, acest titan răscolit de demonul creației, prins în tragica dilemă a alegerii, stă în fața realizatorilor.

Dramaturgii au găsit în mitul Meșterului Manole un inegalabil teren de investigație. Faptul se datora puternicului conflict interior de conștiință al creatorului dublat de variate ipostaze ale ciocnirilor exterioare, situației limită a protagoniștilor și imposibilității tragice a alegerii, halo-ului de mister care învăluie acțiunea. Numărul apreciabil de lucrări înscrie și cîteva capodopere ale teatrului românesc și universal.[8] Multe din piese prezintă doar un interes documen-

---

[7] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru Literatură, Buc., 1941, p. 64—65.

[8] Cronologic prima piesă inspirată din „jertfa zidirii", *Meșterul Manole sau Fondarea Curții de Argeș*, dramă cu cîntece scrisă de un necunoscut, după cum preciza Al. Ciorănescu (*Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, Casa Școalelor, 1943, p. 39) a văzut lumina rampei la Iași în 1869. Ioan Massoff, în monumentala sa lucrare (*Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. II, p. 262, vol. III, p. 174), menționa alte două piese reprezentate în epocă: *Fondarea mînăstirii Argeș* de actorul Ion Pennescu și *Meșterul Manole* de Costache Caragiale. Din paginile revistei *Rampa* reise că un oarecare Mureșanu ar fi și el autorul unei piese pe această temă. La biblioteca Teatrului Național din București se păstrează un manuscris datat Buzău, 12 martie 1885, și intitulat *Meșterul Manole sau Mînăstirea Curtea de Argeș*, legendă istorică națională cu cîntece în 5 acte și un tablou. Pe coperta manuscrisului 1354 se menționează că a fost transmis de sufleorul I.G. la data amintită, după piesa lui Mihail Pascaly. În stagiunea 1890—1891 compozitorul George Stephanescu o aduce în țară pe artista Agatha Bârsescu, care joacă în travesti *Meșterul Manole* de Carmen Sylva, piesă publicată la Bonn, în 1891, sub titlul *Meister Manole*, Trauerspiel in vier Aufzügen. Emanuel Antonescu traduce în germană piesa sa *Meșterul Manole*, fantezie dramatică în 3 acte, București, 1916 (*Meister Manole*. Dramatische Phantesie in drei Teilen. Aus dem Rumänischen übersetzt von Konrad Richter, Leipzig). Dintre piesele

tar, fiind simple narări dialogate ale principalelor momente din baladă (presupusul manuscris al lui Pascaly, dramele Carmen Sylvei, ale lui Emanuel Antonescu, Gheorghe Maior sau Adrian Verea). Înserînd în manieră romantică, cu necenzurată fantezie, peripeţii şi situaţii conflictuale neaşteptate, lovituri de teatru, rup armonia şi unitatea de structură proprie baladei. Accentul se deplasează de la simplitatea tragică la pitoresc şi culoare excesivă. Dacă melodrama istorică a lui Pascaly făcea apel la stilul operetistic însumînd cîntece şi vodeviluri, fantezia lui Em. Antonescu recurge la o discursivitate retorică şi patetică, cu vădită predilecţie pentru fabulosul folcloric şi miraculosul creştin. Lucrarea semnată de Carmen Sylva i-a trezit, pe bună dreptate, reprobarea lui Delavrancea, piesa denaturînd şi adevărul istoric şi inspiraţia sublimă a poporului românesc, deoarece autoarea a făcut din „Florica o soţie vinovată, din zidirea ei tragică o răzbunare spaniolă a Meşterului

---

dedicate Meşterului Manole în perioada interbelică menţionăm: Nicolae Davidescu, *Mînăstirea Curtea de Argeş*, piesă în 3 acte, în *România nouă literară şi artisitcă*, 2 (1921), nr. 19—24; Adrian Maniu, *Meşterul*. Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1922; Nicolae Iorga, *Zidirea Mînăstirii din Argeş*. Un act pentru Congresul Ligei Culturale la Curtea de Argeş, Ed. Ramuri, Craiova, 1922; Victor Eftimiu, *Meşterul Manole*, Renaşterea, Bucureşti, 1925; Gheorghe Maior, *Mînăstirea Argeşului*, cinci acte, Ed. Librăriei Diocezane, Arad, 1926; Lucian Blaga, *Meşterul Manole*, Dacia Traiană, Sibiu, 1927; Octavian Goga, *Meşterul Manole*, Ed. *Cartea Românească*, Bucureşti. 1928; Ion Luca, *Icarii de pe Argeş*. Tragedie în versuri, Cartea Românească, Bucureşti, 1933; Victor Papilian, *Cerurile spun*. Mister creştin ortodox, în *Viaţa ilustrată*, Sibiu, 1, (1934), nr. 1—9; Coca Farago, *Manole şi Ana*, 3 acte, text dactilografiat, Biblioteca Teatrului Naţional din Bucureşti, 1940; Adrian Verea, *Despina Doamna şi Domniţa*, un act în versuri, text dactilografiat, Biblioteca Teatrului Naţional din Bucureşti, f.a. În anii noştri s-au realizat următoarele lucrări: Victor Papilian, *Biserica din slăvi* (1952—1956), în vol. *Teatru*, Ed. Dacia Cluj-Napoca, 1975; Darie Magheru, *Eu, Meşterul Manole*, Poem dramatic, E.S.P.L.A., 1957; Laurenţiu Fulga, *Meşterul Manole*, Mit românesc în 3 acte, Text dactilografiat, Teatrul C. I. Nottara, 1958; Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*, Piesă în 2 părţi, E.P.L., 1965, Horia Lovinescu, *Omul care şi-a pierdut omenia*, în vol. *Teatru*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1967; Valeriu Anania, *Meşterul Manole*. Cinci acte în versuri, E.P.L., Bucureşti, 1968; Constantin Cuza, *Meşterul*, în *Astra*, nr. 10, 1968; Paul Everac, *Ana*, piesă într-un act, în *Argeş*, nr. 6, 1970; Hristu Limona, *Scrisoare către Meşterul Manole*, 1 act, Text dactilografiat, Teatrul de Stat din Constanţa.

Manole și din Neagoe Basarab, un Don Juan atît de străin de sentimentele religioase ale lui Basarab", de „profunda și de curata durere a lui Manole". [9] Substanța mitică cedează locul unei stufoase intrigi de curte, cu personaje dominate de patimi și instincte primare. Gelozia feroce pentru frumoasa Giannetta, soția Meșterului Manole, determină acțiunile infernale ale grecului Kir Dimitri sau fără noblețe ale Voievodului. Manole se zbate neputincios între două patimi ireductibile — iubire și creație : „Pentru mine zidirea aceasta este iadul, dragostea mea — iadul..."

Investigarea universului mitic al baladei, odată cu deceniile 2—3 ale secolului 20, a constituit saltul calitativ de la reproduceri formale, mimetice, la creații de certă originalitate. Sincronizarea culturii noastre la noile pulsații europene simboliste, neoromantice, expresioniste, alături de o nouă înțelegere a acelui ARHE primordial au determinat o interpretare modernă a mitului Meșterului Manole. Semnificațiile sînt integrate acum viziunii proprii a artistului asupra lumii, piesele devin meditații poetico-filozofice pe marginea creației și a condiției existențiale a creatorului. Ecloziunea mitului „jertfei zidirii" s-a datorat și influenței „aspirațiilor constitutive generate de realizarea statului național unitar" [10], eveniment de importanță majoră în istoria poporului nostru.

Dintre piesele notabile ale mitului Meșterului Manole unele se mențin în universul poetic al baladei, cum sînt cele semnate de Lucian Blaga și Adrian Maniu ; altele fac apel doar la simbolistica ei, fixîndu-și acțiunea în cotidianul modern — Octavian Goga — sau în evocarea istorică — Nicolae Iorga și Ion Luca —, autorii folosind elementele constitutive ale baladei pentru o fabulație proprie.

„Din primul moment, declara Octavian Goga într-un interviu pe care i-l lua revista *Rampa*, cu ocazia premierei piesei *Meșterul Manole*, mi-am dat seama că ar fi mai interesant să tratez subiectul în cadrul vremii noastre (...). Cu alte cuvinte

---

[9] Delavrancea, *Carmen-Sylva, Neagoe Basarab și Meșterul Manole*, în *Despre literatură și artă*, E.P.L., București, 1963, p. 98—105.

[10] Gh. Ciompec, *Motivul creației în literatura română*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 193.

m-a preocupat un Manole modern, un creator din zilele noastre, care prin zbuciumul lui realizează ideea din baladă și se pune de acord cu ea." [11] Intenția este mărturisită și mai tîrziu în *Fragmente autobiografice*: „Am reținut ideea numai și nu m-am dus la Neagoe Basarab ca s-o ilustrez ci, mai mult ca Ibsen în *Constructorul Solness*, m-am trudit să proiectez o lumină într-un atelier de artist".

Manole, acest inegalabil ziditor de frumos, nu putea să nu-i fie drag poetului frămîntat de soarta semenilor săi — exemplu de sacrificiu și dăruire de sine:

Alungă patimile mele,
Pe veci durerea lor o frînge
Și de durerea altor inimi
Învață-mă pe mine-a plînge.
*(Rugăciune)*

Eroul lui Goga nu mai e doar un arhitect care asigură temelia bisericii, zidindu-și într-însa soția, ci este, preciza Tudor Arghezi, „fiecare creator de artă și de acțiune, fiecare zămislitor și întemeietor care trebuie să îngroape în efortul lui tot ce are mai scump: nu se poate viață nouă fără jertfă". [12] Se realizează astfel un transfer al problematicii creatorului mitic la dimensiunile umanului, urmărindu-se destinul acestuia nu dintr-un „unghi îngust, egoist", ci „într-o continuitate cu aceea a poetului mesianic". [13]

Dramaturgul nu reface legenda ci se referă la ea pornind de la o întrebare fundamentală: „De ce opera de artă să sugrume o viață și să se înalțe pe o îngropăciune?" Este interogația Anei Brăneanu, o altă ipostază a Anei din legendă. Răspunsul îl dă rezonerul piesei, scriitorul Iancu Balteș, în termeni oarecum ambigui: arta „e întotdeauna o înviere după îngropăciune". Pentru el, Manole întruchipează un ideal estetic: „Este un meșter crud patronul meu (...), o fire ciudată și grozav de exigentă (...), o flacără răzleață din văgăunile mun-

[11] *D-l Octavian Goga ne vorbește despre Meșterul Manole*, în *Rampa*, din 15 februarie 1928.

[12] Tudor Arghezi, *Meșterul Manole de Octavian Goga*, în *Bilete de papagal*, nr. 48, miercuri, 28 martie 1928.

[13] I. D. Bălan, *Opera dramatică și structura universului artistic al lui O. Goga*, în *Valori literare*, E.P.L., București, 1966, p. 192.

ţilor la Argeş, îmbinată cu străluciri fugare din cupola Bizanţului", „un nebun", „zănatec", care „vrea ziduri boltite de mînăstiri" şi „visa linii şi arabescuri". Ideea artei „înviere după îngropăciune" îi repugnă sculptorului Andrei Galea. El nu cunoaşte decît o singură poveste vie şi adevărată, povestea de iubire a popii Onofrei din Mestecăniş. Idealului lui Manole, al sacrificiului generos pentru o cauză nobilă, îi opune un alt ideal, conform căruia viaţa trebuie trăită plenar, incandescent, pasiunile şi imboldurile primare găsindu-şi împlinirea totală. Popa a sfidat oamenii, credinţa, biserica pentru dragostea lui. Nu i-a păsat că l-au alungat — a devenit „haiduc de popă", l-au ameninţat, „a ieşit cu puşca în ceardac", i-au dărîmat casa, s-a mutat cu Rafira, „o muiere cu ochi ca focul şi cu farmece", într-o pivniţă cu muşchi şi buruieni. Trăieşte uitat de oameni şi de lege şi e fericit. Poate numai Tatăl din *Ivanca* lui Lucian Blaga mai e capabil de o asemenea pasiune barbară, ucigătoare. Popa din *Tulburarea apelor* cunoaşte un itinerar asemănător al pasiunii, dar pînă la urmă rămîne troiţă de veghe pentru neamul său, pe care-l păstoreşte întru credinţa de bine şi dreptate. Cum se explică introducerea unei asemenea antiteze în cadrul unei dezbateri despre rolul şi menirea artistului ? Aşa cum au arătat unii exegeţi, trebuie să vedem aici ecoul unui moment din deruta însăşi a lui Goga, care părăsea idealurile luminoase de tinereţe şi se apropia de vîltoarea politică. Era o derută de moment. Andrei devine şi el în final un al doilea Manole care-şi îngroapă iubita, nu la modul direct ca în baladă, ci metaforic, în sculptura sa capitală, „Atlantida". El a trecut prin încleştarea „fără milă dintre om şi piatră". Artistul indiferent că se cheamă doctorul Faust, Meşterul Manole, Ion Balteş sau sculptorul Galea, plăteşte întotdeauna în creaţie şi preţul e tragic.

Goga extrage frumuseţi subiective noi din simbolistica legendei, dar îşi construieşte piesa pe un echivoc : de o parte drama unui creator autentic, sculptorul Galea, de alta situaţia de triunghi amoros ai cărei protagonişti sînt el, Ana şi soţul acesteia. Piesa riscă să devină astfel o banală poveste de iubire în care eroii nu sînt capabil să-şi desăvîrşească dragostea, umbrind însăşi semnificaţia gestului final al lui Andrei-Manole.

Cu ocazia premierei (20 februarie 1928), I. M. Sadoveanu remarca „talentul, inteligența, simțul măsurii“ care i-au permis autorului să realizeze „o dramă de maturitate : sinteza specificului nostru românesc cu sensibilitatea și ideologia modernă“.[14] Dragoș Protopopescu sublinia capacitatea dramaturgului de a urmări „cutele de mătase ale sufletului“ (eroilor săi — n.n.), poezia textului și trăsătura dominantă a teatrului său — vigoarea.[15] Mai obiectivă și mai exactă ni se pare aprecierea lui G. Călinescu, care considera piesa „onorabilă“, departe însă de larga respirație a baladei.

Dacă Octavian Goga înscrie semnificația Meșterului Manole în coordonatele unei drame moderne, Nicolae Iorga recurge la evocarea istorică. Unicul său act, *Zidirea Mînăstirii din Argeș*, reproduce un dialog între Neagoe Basarab și Doamna Milița asupra cauzelor care provoacă distrugerea zidirii și asupra posibilității înlăturării lor.

N. Iorga se apropie de baladă cu înțelegerea superioară a artistului. „Teatrul,afirma el, este pentru oameni, cu oameni și despre lucruri omenești. Cu oameni întregi și pentru oameni întregi, deci și pentru un sens uman“.[16] Prin prisma acestui „sens uman“ a privit dramaturgul și semnificația Meșterului Manole. Drama nu se mai desfășoară în conștiința lui Manole, ci în cea a domnului, hotărît în numele puterii să-l oblige pe acesta să-și zidească soția pentru a da rezistență bisericii. Doamna Milița se opune însă jertfei sîngeroase, inumane, propunînd o altă „jertfă dureroasă și mare“ : ea cedează „talismanul neamului ei întreg“, giuvaerurile de care sînt legate destinele prinților sîrbi. Acțiunea se află sub semnul unei taine tragice. „Cu oamenii te poți lupta“, spune Milița, dar „aici puterea de om nu e de-ajuns“ ca să dărîme într-o clipă „ce-au fost lucrat o sută de meșteri“. Raza care-i străpunge pieptul e o rază de înștiințare. Nu e raza lunii, ci un lucru venit din fundul pămîntului, din vechea cetate părăsită, ca semn că „bătrînii“ care au făcut „curte de stăpînire“ dintr-o pustietate „au rămas stăpînii“. Este accentuată astfel ideea

---

[14] I. M. Sadoveanu, *Meșterul Manole,* în *Gîndirea,* 1928, nr. 3, p. 140.

[15] Dragoș Protopopescu, *O. Goga — Dramaturgul,* în *Gîndirea,* 1931, nr. 11, p. 435.

[16] Nicolae Iorga, *Sensul teatrului,* Vălenii de Munte, 1932.

respectării tradiţiilor, a datinilor, a moştenirii strămoşeşti. Nu prin dărîmarea trecutului, a ceea ce a fost valoros, se poate clădi ceva puternic, ci prin continuarea lui.

De factură clasică, piesa apare greoaie, versurile albe rareori au mlădieri poetice. Spectacolul (noiembrie 1925) s-a bucurat de o bună primire, iar lucrarea de adevărate elogii [17]. Ni se pare că avem de-a face cu un act onest, fără vibraţia şi forţa dramatică din *Un domn pribeag*, *Fratele creştin* sau *Doamna lui Ieremia*.

În piesa lui Ion Luca, *Icarii de pe Argeş*, nu mai întîlnim nici un element fantastic, miraculos. Zidurile nu se mai năruie în bubuit de fulgere şi trăsnete, în strigătele unei naturi îngrozite, ci sînt demolate în linişte, cărămidă cu cărămidă, cînd ochiul de pază al străjii doarme. Le dărîmă gîndul răzbunător al omului pentru a plăti cu moartea o dragoste respinsă, un vis neîmplinit. De la început autorul renunţă la orice umbră de mister, precizînd şi locul unde se petrece acţiunea — Curtea de Argeş — şi timpul, 1516—1517, cîţiva ani înaintea morţii lui Leonardo da Vinci (1519). Din prima scenă ni se propune un cadru real care va proiecta un înţeles şi asupra finalului — Manole nu-i străin, în zborul său de Icar, de încercările lui Leonardo da Vinci. Piesa este construită pe opoziţia dintre spiritul creator, constructiv al Meşterului şi cel distructiv, malefic al lui Averchie. Asemenea lui Iago, sprijinindu-se pe ignoranţa şi credulitatea celor din jur, prinde în plasa păienjenişului său victime fără apărare. Ajutat de Stahie şi Ermolae surpă zidirea şi sugerează domnitorului jertfirea unei fiinţe omeneşti ca zidurile să poată dura. Şi ideea de destin, de predestinare e înlăturată de autor, Baba vrăjitoare fiind cea care le sfătuieşte pe soţiile meşterilor să stea acasă. Doar Lăcrimioara, ca şi Ana din baladă, ţine piept puhoaielor revărsate, vîntului năvalnic şi-şi croieşte drum spre Manole.

În piesa lui Ion Luca, Meşterul nu îi ascunde Lăcrămioarei jurămîntul făcut, care-i trezeşte femeii un puternic protest:

Frumosul niciodată nu-i frumos
Cînd e înfiripat neomenos.

---

[17] Iosif Nădejde, *Adevărul*, an. 38, joi 19 noiembrie 1925; V. Timuş, *Rampa*, 19 noiembrie, 1925; Romiscus, *Universul*, nr. 268, vineri 20 noiembrie, 1925; G. M. Zamfirescu, *Gîndirea*, an. 12, 3 martie 1932.

Lăcrămioara acceptă sacrificiul suprem fiindcă nu-şi poate trăda iubirea. Prin jertfa ei îl salvează pe Manole şi trece fiinţă muritoare în opera nemuritoare, în biserica lui. Dealtfel piesa este dominată de figura cizelată în filigran a eroinei, cunoscută fiind capacitatea autorului de a da viaţă personajelor feminine, de a le înţelege psihologia, de a le pătrunde tainele neştiute ale sufletului. Lăcrămioara, ca şi preoteasa Ti din *Amon-Ra*, iradiază lumină şi gingăşie, energie şi putere de sacrificiu. Fin observator, Luca înscrie drama umană „în registrul amplu al dramaturgiei de factură psihologică, nu fără a resimţi uneori prezenţa unor stări de nuanţă mistică". [18] Realismul operei este umbrit de concepţia clericală a autorului, Lăcrămioara şi Manole confundînd adesea marea lor iubire cu iubirea de Dumnezeu. Remarcabil apare modul în care dramaturgul asociază valorilor estetice ale mitului, într-o vibrantă tonalitate patriotică, îndemnul spre împlinirea năzuinţelor eroice ale neamului :

Urmaşi ! Mă auziţi din veac ?... Aveţi
Atîtea năzuinţe în morminte...
Să le-mpliniţi ! Că mîndre sînt... şi sfinte !

Eşafodajul este condus cu ştiinţă a scenei, piesa trăieşte printr-un dialog viu şi o tensiune dramatică inteligent dozată. Autorul ştie să picure elemente de umor pe fundalul unor scene tragice, vrăjitoarea fiind sugestiv prezentată prin necredinţa ei în vrăji :

Zău, mă iartă, ce să fac ?
N-am văzut în viaţă drac
Cînd fac farmece, în oală
Fierb la foc doar apă goală
Cum e apa de aghiasmă
Buruiene cu mireasmă
Gust şi miros pun să-i schimbe ;
Dar în apă să se plimbe

---

[18] Mircea Mancaş, *Ion Luca — dramaturgul, Ateneu*, an. X, nr. 1, 1973.

Draci aevea — atunci cînd
Apa mestec şi descînt ?
Zău, că n-are nici un rost
E destul că-i omul prost.

Piesa, cu incontestabile valori, cade uneori în descriptivism, în rezolvări prea simpliste, în neglijențe prozodice, într-un ton alb-negru, uşor didacticist. Dintre toate interpretările date legendei, remarca cu justețe Petru Comarnescu, cea din *Icarii de pe Argeş* „nu este nici cea mai poetică şi nici cea mai înaltă în gîndire", dar este „printre cele mai dramatice şi concret româneşti din cîte s-au scris".[19]

Pe Victor Papilian mitul Meşterului Manole l-a preocupat constant, tratîndu-l parțial în misterul *Cerurile spun* şi in extenso în *Biserica din slăvi*. Cu vădite deosebiri de optică şi meşteşug artistic, între cele două lucrări există o distanță de aproape două decenii, piesele încearcă să lărgească semnificația cunoscută a jertfei creatoare înscriind-o pe fundalul istoric al luptei pentru realizarea unității naționale a poporului român. Nu întîmplător boierul Cornea Ardeleanu din ținutul Bîrgăului este descedent al lui Dragoş Descălecătorul, iar meşterii care ridică mînăstirea sînt moldoveni şi ardeleni. Din piesa la care ne-am mai referit şi anterior reținem o idee majoră — împlinirea oricărui ideal prin jertfă —, exprimată de Ion Cornea : „Iată sfînta datorie a acestui neam, să nască toată bucuria şi tot folosul, pe care numai durerea le poate zămisli".

Semnificația „împărăției lui Ioniță" din *Biserica din slăvi* echivalează cu idealul unității naționale, urmărit cu obstinație de Neagoe Basarab, căruia i se raliază Manole şi meşterii. Individualități distincte meşterii — Goga aromânul, maghiarul Istvan, bulgarul Boian, Banco şi Henrich, italienii Clemens, Hortensio şi Martinvalle, „viteji ostaşi ai lui Cezar Borgia" şi elevi ai lui Leonardo da Vinci, deschid zorii spre umanismul renascentist european. Dealtfel întreaga piesă se află sub imperiul voinței şi lucidității, eludînd orice urmă de miraculos. „Omul, afirmă Dascălul, personaj investit cu valori simbolice, va să fie mai tare decît soarta". Manole des-

---

[19] P. Comarnescu, *Icarii de pe Argeş*, în *Revista Fundațiilor*, an VII, 1 noiembrie, 1940, p. 463—466.

fide destinul și dărîmă zidurile fiindcă nu se ridică la înălțimea gîndului său creator. El dorește ca biserica lui „să înfrunte veșnicia", „să aibe aripi și să zboare singură în slăvi". Om al Renașterii, acționează sub „imboldul nemuririi", al voinței și al iubirii. Și în numele lor învinge. Conferind inedite valențe mitului creației piesa își complică inutil acțiunea prin episoade colaterale, ca de pildă dragostea fiicelor domnului, Ruxandra și Stana, pentru același tînăr, Radu, și își diminuează sensurile filozofice și valorile poetice.

În piesa lui Victor Eftimiu, *Meșterul Manole,* numai două acte „Prăbușirea" și „Jertfa" se mențin în universul baladesc, celelalte, „Mirul", „Darurile", „Ziua înălțării" sînt fabulații ale poetului cu o notă de fastuozitate și artificial care contravine tonalității grave și austere a actului zidirii.

Se știe că numeroși cercetători printre care P. Skok, D. Caracostea, Mircea Eliade au acordat o importanță deosebită breslelor sau tovărășiilor de zidari, adevărate societăți secrete, purtătoare ale unor vechi tradiții privitoare la tehnica zidirii, la magia pe care o implică și la ritualurile ei specifice. Victor Eftimiu pleacă tocmai de la acest fapt și încearcă să lărgească cadrul legendei trecînd pe primul plan necesitatea respectării jurămîntului, continuitatea tradițiilor și situarea meșterilor români printre marii constructori ai timpului. Obligația lui Manole de a duce la bun sfîrșit zidirea e determinată de însăși menirea sa de creator, de dorința de a nu-și trăda breasla și jurămîntul și, mai ales, de datoria morală față de întreaga țară care și-a unit eforturile pentru a strînge banii și materialele necesare construcției. Dramaturgul ocolește revelația prin vis din baladă, Manole după ce înfruntă „cuvîntul și legile străbune" ajunge la soluția jertfei prin intervenția babei Sura vrăjitoarea — prototip clasic al basmelor românești. În fața actului crud, cînd întreaga ființă a eroului se revoltă, Rîndunel se oferă să fie jertfită pentru triumful visului artistului. Ea devine astfel întruchiparea celor mai înalte aspirații ale artistului cetățean :

> Au dăruit bogații, săracii, fiecare,
> Biserica-i a noastră și noi n-am dat nimic.
> Cu inima ușoară altarul i-l ridic.

Consistența ideilor, dintre care unele valorifică creator legenda, se pierde sub semnul funambulescului. Templul lui

Hiram, în cripta zidirii San Marco din Veneția, defilarea cortegiului de umbre, catafalcul luminat de sfeșnice, soborul fraților masonici uzează de un romantism desuet. Tot influenței romantice se datorează și înfățișarea melodramatică a lui Manole, biată umbră rătăcitoare, îmbrăcată în zdrențe, pată de întuneric pe strălucirea din final. Fastul de la curtea lui Neagoe, ceremonialul somptuos din actul ultim — revărsare de odăjdii scumpe, pietre prețioase și aur — contrastează cu nota gravă a jertfei zidirii. Gustul autorului pentru mișcare, culoare, spectaculos a dus la introducerea unor scene și a unor personaje inutile în economia piesei, rupîndu-i armonia și unitatea de structură.

Piesa a stîrnit o vie dispută cu ocazia premierei (14 octombrie 1925 — Teatrul Național) și a împărțit Bucureștiul „în două tabere", gata să facă din capitală „teatrul unui război civil".[20] Absolut toți comentatorii au fost de acord în a remarca virtuozitatea interpreților, dar puțini s-au declarat favorabili și piesei, căreia i-au reproșat lipsa de originalitate, specularea efectelor scenice în dauna conflictului, tensiunea dramatică scăzută și valoarea literară discutabilă.[21] În schimb, Camil Petrescu îl aprecia pe Victor Eftimiu ca pe „un mare teatralist român"[22], sesizîndu-i verva și fantezia poetică, iar Scarlat Froda frumusețea versului și meșteșugul dramatic.[23] Interpretarea cea mai exactă a dat-o Iosif Nădejde care, fără a neglija valorile poetice și dramatice ale piesei, sublinia faptul că dramaturgul s-a abătut de la linia simbolului legendei, nerealizînd în schimb o concepție personală superioară.[24]

Nu întîmplător N. Davidescu dedica „schița viitoarei sale lucrări", *Mînăstirea Curtea de Argeș*, „prietenului Adrian Maniu". Cînd peste un an avea să vadă lumina tiparului și *Meșterul*, nu exista nici un echivoc asupra filiației comune a

---

[20] Ioan Massoff, *Meșterul Manole*, în *Rampa*, sîmbătă 31 octombrie 1925.

[21] Tudor Arghezi, *Meșterul Manole*, *Cuvîntul*, 21 octombrie 1925; A. de Herz, *Meșterul Manole*, *Dimineața*, 17 octombrie 1925; Isaiia Răcăciuni, *Meșterul Manole*, *Clipa*, 25 octombrie 1925; Romiscus, *Meșterul Manole*, *Universul*, 17 octombrie, 1925.

[22] Camil Petrescu, *Opinii despre Meșterul Manole*, *Cuvîntul*, 7 noiembrie 1925.

[23] Scarlat Froda, *Meșterul Manole*, *Rampa*, 16 octombrie 1925.

[24] Iosif Nădejde, *Meșterul Manole*, *Adevărul*, 16 octombrie 1925.

protagonistului prezentat ca DEMIURG capabil să RECRE-EZE universul. În accepțiunea autorului lui *Iov*, orice poet, orice creator, deci, e „un arhitect al propriei lumi". Cu această calitate de CONSTRUCTOR MUNDI e investit și Manole: „visezi, îi spune meșterul sîrb Drăgușin, catapeteasma care să despice cerul". Creația este înțeleasă ca fiind act fundamental, iar creatorul egalul zeilor. Nu altfel îi apare Manole Anei, dragostea ei îl transfigurează și-l aureolează: „Păreai un tînăr Dumnezeu. Te-am văzut ca niciodată de frumos". Alături de el și meșterii își depășesc condiția telurică și tind spre marile împliniri: „prin tine, i se adresează Voievodul, au cunoscut ce n-ar fi cunoscut altfel niciodată".

Drama lui Manole izvorăște din ireconcilierea între aspirația cosmică și fapta limitată de forțe transcendentale. „Dumnezeu nu îngăduiește oamenilor să-l ajungă cu lucru de-al lor". Ca odinioară cînd în Turnul Babel a încurcat limbile, acum surpă zidirea. Piesa se află „sub semnul prevestitor al unei temeinice mînii", miraculosul creștin se instituie ca personaj determinant al acțiunii. Zidurile le prăvale dumnezeirea, revelația o are Manole, în vis, prin „îngerul jertfei", jurămîntul se face, „pe sare, pe pîine, pe sfintele icoane", Ana înfruntă dezlănțuirea stihiilor naturii ca Isus, coșul de mîncare îmbibat cu apă e greu „cît o cruce". Prezența Anei conferă piesei valori poetice și emoționale. Ea este o torță a devoțiunii și-și iubește bărbatul cu „puterea stejarilor", „cu durerea pădurilor de brazi care ard", „cu deznădejdea ciulinilor încleștați în dragostea lor sîngeroasă toamna". Și în numele iubirii acceptă jertfa, nu înainte de a-și lua, ca și Antigona, un ultim rămas bun de la viață. Într-un inedit raport se află în piesă Manole și Voievodul. Nimic din tirania, infatuarea și intoleranța despotului. Radu Negru e și el un „făptuitor" ca și meșterul, un ziditor de „cetate" și „neam". Actul edificării este aidoma actului mitic al oricărei geneze, trăind „acum și-n vecii vecilor... !" „Schița" lui N. Davidescu, cu insuficiențe de ritm și tensiune, dar și cu frumoase exprimări poetice pare un preambul al *Meșterului* lui Adrian Maniu.

Credem că Meșterul Manole l-a atras pe Adrian Maniu dintr-un dublu motiv: prin însuși caracterul generos al mitului — destinul creatorului —, cît și prin acel inefabil mister al trecutului, al unui Ev Mediu românesc atît de drag au-

torului. Talentul său pictural, de artizan neîntrecut al cuvîntului, găsea în lumea plină de farmec a unui leat legendar o irezistibilă chemare. Un univers frust, populat de ființe mitice, animale ciudate risipite printre ruine de temple și biserici este propriu unor poezii ca *În umbră, Mînăstirea din adîncuri*, cît și primului act din *Meșterul*. Se degajă o atmosferă stranie, bîntuită de neliniști și sumbre presimțiri. Ne aflăm parcă în *L'Intruse* sau *Les Aveugles* de Maeterlinck, învăluiți de lucruri din „altă lume". Vechiului zid părăsit din legendă i-au luat locul „ruinele acoperite de buruieni ale unui templu antic". Orice localizare istorică lipsește, timpul pare încremenit în tăcerea nopții, sfîșiată doar de țipătul unei bufnițe. La soborul ființelor, vechi de cînd lumea, s-au adunat Cumințenia pămîntului, Făpturi ciudate și Fauni să-și apere credința strămoșească deoarece :

Omul vrea să ridice un nou lăcaș de închinare
Și orice înălțare nouă înseamnă dărîmarea celor ce au fost.

Trecutul materializat în piatră și bronz își desfășoară planul de luptă cu năzuința prezentului, opunîndu-se progresului. Cumințenia Pămîntului, personaj de sorginte brîncușiană, simbolizează așezarea trainică, de neclintit în echilibrul lor primordial a toate cîte sînt. Manole, prin actul lui creator, ca un nou demiurg vrea să recreeze lumea, să instituie ordinea umană în fața stihiilor naturii, a haosului originar. Deși pornește de la acest evident antagonism în care unii exegeți au intuit ciocnirea creștinismului cu păgînismul, piesa „se ridică deasupra disputei dintre credințe" fiind mai ales o dramă a „setei de perfecțiune artistică".[25]

Conflictul se desfășoară între Meșter și adversitatea elementelor naturii îngrozite de spargerea armoniei primare : zimbrii fioroși, paznici ai „sfințeniei pădurilor" s-au prăbușit sub loviturile ghioagelor ; cuiburile de vulturi în care creșteau „puii cerului" s-au năruit, iar „fratele foc" și „sora apă" au ajuns smerite slugi. Nu există decît o singură ieșire : nu moartea omului, a creatorului, ci uciderea a ceea ce acesta are mai de preț, „dorul desăvîrșirii".

Primul tablou apare cu totul singular în economia piesei — o sarabandă dantescă a locuitorilor unui tărîm ancestral

[25] M. Petroveanu, *Studii literare*, E.P.L., București, 1966, p. 23.

care-și dispută forțele nebănuite împotriva omului. A omului prezentat în ipostaza de creator animat de dorul desăvîrșirii, dar și de îndrăgostit care poartă „primăvara în piept". Celelalte tablouri înfățișează contradicțiile de care se lovește artistul dornic de a supune prin dimensiunile creației limitele existenței. Iar prețul este jertfa iubirii.

Manole, un adevărat titan renascentist, sfidează greutățile, neîncrederea celor din jur și înfruntă curajos primejdia. La replica Domnitorului „Ai vrut ceva prea măreț", răspunde cu demnitatea omului sigur de forța sa :

Ca să am ce învinge
Numai așa însemnăm ceva pe lume.

Meșterul nu crede decît în puterea creatoare a gîndului și a brațelor sale, singurul principiu care-l călăuzește este cel estetic, în numele căruia apreciază arta indiferent de credința pe care o exprimă. Atunci cînd lucrătorii scot la iveală, din străfundurile pămîntului, statuia unei zeități antice și se îngrozesc socotind-o vinovată de dărîmarea zidurilor, Meșterul se extaziază în fața perfecțiunii „atît de măiestrit lucrată".

De un puternic dramatism este hotărîrea lui de a-și jertfi iubirea, pentru a introduce în opera de artă „ce e mai măreț, și mai bun". În piesa lui A. Maniu, Ana nu apare, toată tragedia se consumă numai în jurul eroului. O eroină care să fi întruchipat scenic imaginea de vis cu care o învăluie Meșterul „ar fi contrazis echilibrul unei structuri dramatice în care ideea domina consecvent sentimentalitatea".[26] Tabloul II, actul II se deschide cu momentul în care zidarii au pus ultimele cărămizi în jurul Anei. Nu a mai rămas decît o mînă albă, ca un crin, pe care Meșterul zguduit o sărută. Drama lui Manole apare cu atît mai puternică cu cît nimeni nu-l înțelege, cu cît toți îl condamnă pentru sacrificiul făcut. Cu mîndrie sfidează lumea întreagă, respinge onorurile domnești și în polemică cu Călugărul refuză interpretarea sacră pe care acesta o dă gestului său, cît și răsplata viitoare. Artistul și-a făcut datoria și odată cu clopotul care-și strigă izbînda în tării, ca un adevărat Icar, își întinde aripile spre veșnicie. Zborul lui „învinge viața". Meșterul lui Adrian Maniu e dăl-

[26] Vicu Mîndra, *Adrian Maniu*, în *Istoria teatrului în România*, vol. III, Ed. Academiei R.S.R., București, 1973, p. 168.

tuit în contururi gigantice, prometeice. Intransigența și dîrzenia îi conferă atributele monumentalității, dar îl lipsesc de frămîntările și neliniștile omenești. Orgoliul nemăsurat îl însingurează, determinîndu-i pe meșteri să se teamă de el, să nu-l înțeleagă întotdeauna și deplin.

Piesa, un amplu poem liric, se impune nu atît prin calități dramatice, cît prin valori poetice, prin intuiția amănuntului plastic și un remarcabil talent pictural :

Fiecare stîlp din aste ziduri
Se va înălța subțire ca mijlocul tău.
Ferestrele vor avea adînca-ți privire ;
Turnurile au să fie ca brațele tale răsucite de chinuri
Și tăcerea sub bolți va suspina.
Razele, pătrunzînd prin ferestre
Au să fie părul tău despletit ;

Conflictul inițial, de natură cosmică, prezentarea categorială, neindividualizată a eroilor (Călugărul, Domnitorul, Întîiul lucrător, Altul), actul suprauman al Meșterului acuză influențe expresioniste. Piesa, „conținînd comori nebănuite" și „tulpini din care pot înflori minuni de punere în scenă" [27] nu le-a fructificat, din păcate, și în luminile rampei.

Atunci cînd George Enescu se gîndea la un grandios proiect pe tema Meșterului Manole, considerînd-o „legenda cea mai frumoasă și mai simbolică a literaturii noastre populare", avea în vedere în primul rînd piesa lui Adrian Maniu. Și iarăși, din păcate, proiectul nu s-a realizat, lipsind cultura noastră muzicală poate de una din culmile ei.

*Meșterul Manole* reprezintă o piesă arhetip pentru dramaturgia lui Lucian Blaga, în ea fiind conținute cele două teme majore : drama creației și drama cunoașterii. Oare îndoielile lui Manole nu-l duc dincolo de ideea creației, am îndrăzni să afirmăm, la dezbaterea în subconștient a celeilalte teme — limitarea posibilităților umane de cunoaștere de către puteri de neînțeles ? Căci ce este *Meșterul Manole* decît o meditație asupra omului-creator, a existenței lui în raport cu legile care guvernează universul și cu intima lui alcătuire în

[27] I. M. Sadoveanu, ***Dramă și teatru. Studii și cronici*** Ed. Librăriei Dicezane, Arad, 1926, p. 135.

complexitatea căreia se războiesc forțe potrivnice. Dar în primul rînd avem de-a face cu o dramă a creației, cunoașterea fiindu-i subordonată, insinuată în țesătură organic, într-o corelație implicită. Creația este în ultimă instanță o formă de cunoaștere.

Apelînd la tema folclorică, Lucian Blaga găsește aici „armătura mitului" în sens structuralist, cea mai potrivită, pe care o umple cu semnificații noi, potrivit viziunii sale fundamentale, sistemului său filozofic. În primul rînd mutația din legendă, din epic, deci, în dramatic, atrage după sine schimbări în structura personajului principal, purtătorul destinului tragic: Manole. Aici se află, credem, principala diferență între piesă și legendă. La Blaga omul înțelege, el ajunge la o descoperire majoră. Neputînd să identifice natura forțelor care-i dirijează acțiunile, plutind deci în hăurile necunoașterii, îi este dat să se supună sau nu, și această libertate de opțiune este singura lui supremă libertate. În acest sens comparația cu eroul antic este legitimă, pentru că Manole se revoltă împotriva destinului, mai bine zis împotriva limitelor destinului său, care prin generalizare vizează condiția umană. Jertfa rituală devine la Blaga o dramă de un tragism răscolitor a cărei rațiune este cerută nu de superstiții de neînțeles, ci de demonul creației propriu demiurgului creator de frumos.

Lucian Blaga, cel dintîi scriitor român „care a încercat să ridice un sistem filozofic integral, cu ziduri, cu «cupolă» și să dea acestei filozofii o aplecare la realitățile naționale", după cum nota Călinescu [28], nu putea să nu îmbrățișeze în opera sa mitul Meșterului Manole. Existau în legendă pasaje pline de făgăduință pentru teoreticianul apologet al hegemoniei absolute, al misterului, al unui transcendent neraționabil. Marele Orb — simbol al existenței plenare, inconștiente, este la Lucian Blaga totalitatea lumii și în ea pot coabita foarte bine cele două fațete — binele și răul. Nu are rost să intrăm în amănunte, filozofia poetică a lui Lucian Blaga a făcut obiectul unor studii critice nuanțate. Ne vom referi numai la acele idei care stau la eșafodajul operei sale dramatice.

---

[28] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 865.

Cea mai ispititoare în legendă era figura meșterului, a creatorului demiurg, sfîșiat de contradicțiile sale interne, singur în universul său opac și care răspundea ca aspirații celui ce dorea să-și materializeze propria concepție despre destinul omului — poetul dramatic însuși. Era povestea unui nou Faust și Lucian Blaga trebuia s-o rescrie. Mai ales pentru că Faust-ul modern avea straie muntenești și acțiunea se situa într-un spațiu mioritic și într-un timp mitic românesc. Era firesc ca Lucian Blaga să nu rescrie legenda „ad litteram", în sensurile ei inițiale. Ar fi fost o încercare gratuită și atît. Așa cum a procedat în toate cazurile, Blaga și-a construit din legende sau mituri contralegenda sau contramitul său. Rezultatul este o operă de sine stătătoare, de un straniu fascinant, care în pofida unor erori de concepție reprezintă o meditație gravă asupra destinului creatorului, culme a teatrului românesc.

Blaga atacă teza fundamentală a mitului dramatic din prima scenă. În fața misterioaselor prăbușiri Manole încearcă să urzească o țesătură logică. El vrea să explice inexplicabilul, armele pe care le mînuiește sînt cele ale rațiunii. Deruta provine din ineficacitatea aplicării calculelor sale exacte: „Cine-mi dărîmă zidurile?" — strigă el neputincios. Manole trebuie să-și arunce uneltele și să încerce să privească „dincolo". El intuiește tulburarea armoniei, a ordinei firești, și toate aceste dereglări nu țin de accidental. „Se petrec lucruri necurate pretutindeni", exclamă meșterul. Dar, continuă Blaga filozoful, omului nu îi este dat să vadă „dincolo", facultățile sale cognitive fiind limitate. Marele Anonim — ființa supremă — era în accepțiunea autorului *Trilogiei cunoașterii* nu atît un echivalent al divinității, ci o denumire metaforică a absolutului care se refuză omului prin așa-numita „censură transcendentă", împiedicîndu-l de la o cunoaștere pozitivă și totală a misterelor existențiale. Manole e întruparea rațiunii contrazise în exercițiul ei de rezistențe de neînțeles, observa George Gană. [29]

S-ar părea, deci, că toată frămîntarea eroului este inutilă, eșecul aruncîndu-l într-o tristețe metafizică. În realitate, însă, zbaterea lui Manole înseamnă refuzul stagnării, al inerției,

---

[29] George Gană, *Lucian Blaga — poet dramatic*, *Teatrul*, 1976, 10—11.

al pasivității, al supunerii necondiționate, iar efortul lui spre zonele transraționale ale marelui cosmos este cel al unui nou Sisif „veșnic la început de drum". Este asemenea meșterului clopotar Henric, care nu-și dăruie nici un minut de odihnă, lanțuri grele legîndu-l de chipul zidirii pentru care se ridică de fiecare dată, cînd simfonia clopotului din adînc răsună cu o puternică chemare în sufletul lui :

> Treaz fie meșterul, nu lenevească
> Căci, dacă rodul muncii sale este
> desăvîrșirea, dacă se vădește
> minunea-i tainică în bronz și piatră,
> în aur greu și fildeș — toate duse
> cu artă pîn-la cel din urmă sunet,
> triumfătoare fi-va pe vecie ! [30]

Dar Manole e ceva mai mult, e o limită omenească de înțelegere, un prag dincolo de care nu se mai poate trece. El este și purtătorul unei revelații — dar de unde vine și de ce i se cere să înfăptuiască jertfa nu mai poate afla. S-a scris mult despre „solitudinea" lui Manole înconjurat de forțe potrivnice, într-un univers de mister și spaimă, tablou care rememorează imaginea omului primar, prea puțin apărat de cuceririle rațiunii. Diferențiat totuși de instinctualul Găman, sau, la cealaltă extremă, de fanaticul Bogumil, prin acea trăsătură de demnitate omenească specifică exemplarelor celor mai elevate ale speciei și prin foamea chinuitoare de creație care-l soarbe din adîncuri. Aceasta din urmă, de fapt mobilul întregii drame, are un caracter demonic, similar „demonului" goethean, idee favorită a poetului filozof definită de el ca „o putere magică, un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei". [31] Este una din reprezentativele mostre de extaz abstract, forță telurică inconștientă care scindează sufletul producînd acel duel secret în interiorul personajului căruia avea să-i devină jertfă rațiunea omenească.

Într-adevăr, la o analiză pe verticală, opoziția lui Manole, refuzul lui logic de a se supune jertfei îngropării în zid ce-

---

[30] G. Hauptmann, *Clopotul scufundat*, în *Teatru*, vol. II, E.L.U., București, 1968, p. 83.

[31] Lucian Blaga, *Daimonion*, Societatea de mîine, Cluj, 1930, p. 11.

rută de puterile necunoscute, se axează pe disputa dintre setea absolută de creaţie, un alt mister de alcătuire, şi conştiinţa eroului, luciditatea lui terestră, cu tot arsenalul de concepte logice supuse unui riguros spirit etic. Manole refuză jertfa pentru că nu o înţelege, nu are nici o raţiune, mai mult, ea reprezintă o înjosire a cugetului de către forţele arbitrare. „Jertfa aceasta de neînchipuit — cine o cere? Din lumină Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sînge, din adîncimi puterile necurate nu pot s-o ceară fiindcă jertfa e împotriva lor". Lui Manole i se pare terfelită condiţia umană şi prima lui reacţie este de răzvrătit. El blamează orînduirea sau mai precis neorînduirea lumii.

„— Încotro ameninţi, Manole? Spre puterile de sus sau spre cele de jos?

— În toate părţile".

Caracterul de frondă, de sublimă nesupunere, reprezintă cea mai înaltă aspiraţie a dramei şi ea poate să-şi găsească echivalent în primul rînd în teatrul antic. Dacă la Oedip ne fascina pasiunea adevărului, la Manole ne cucereşte pasiunea creaţiei, amîndoi copleşind prin tragicul existenţei. Manole este un erou tragic, nota Mariana Şora [32], el trebuie să ucidă, tot aşa cum Oedip este predestinat să-şi ucidă tatăl. Dar pe cînd Oedip înfăptuieşte actul involuntar, la Manole ezitările sînt cu atît mai dramatice, alegerea e cu atît mai cutremurătoare, cu cît el ştie ce face.

Găman şi Bogumil sînt creaţii originale, perfect închegate în ţesătura dramei, cu rol funcţional şi în acelaşi timp platforme de idei. Bogumil, stareţul, crede cu obstinaţie că o operă sfîntă, o biserică, deci, cere pentru desăvîrşire un act criminal. „Sufletul unui om clădit în zid ar ţine laolaltă încheieturile lăcaşului pînă-n veacul veacului". Fanatismul lui, de esenţă maniheică, reclamă practici magice, credinţa lui fiind un amestec de religii păgîne, unde forţa supremă, Dumnezeu, este complice cu dracul. Întregul univers îi apare ca un amestec de bine şi rău, de lumină şi întuneric, de crimă şi virtute, divinitatea fiind deopotrivă „mysterium tremens" şi „mysterium fascinasis" (M. Eliade, *Traité d'Histoire des religions)*. Bogumil este simbolul unei religii intolerante care

---

[32] Mariana Şora, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 85.

proclamă un zeu păgîn semănător de spaimă și care obligă necondiționat la supunere. Prin acest personaj Blaga refuză veracitatea existenței divine, spiritul ei justițiar, căreia oamenii trebuie să se încredințeze într-o senină așteptare. Blaga consideră că a pune destinul omului în dependența actelor binefăcătoare ale unei ființe divine, înseamnă a-l condamna inevitabil la pasivitatea spirituală, la o vasalitate nedemnă, răpindu-i tensiunea creatoare și voința de a și-l construi prin propriile forțe. Bogumil este pentru Manole un fel de Mefisto care îi recomandă ca unic mijloc posibil de realizare a creației jertfa cea mare. Dar pe cînd Mefisto nu se opune dorinței de cunoaștere a eroului goethean, cerîndu-i în schimb doar respectarea pactului, deci căderea în păcat, Bogumil caută de la început să stăvilească orice înțelegere lucidă din partea Meșterului, orice efort de a pătrunde impenetrabilul. „Numai în iad se socotește", numai acolo „toate sînt după măsură", iar „numărul stăpînește în întocmiri, în sinoade în bolți și în clădiri". Duhul agnostic al lui Bogumil, sesiza Edgar Papu într-o pertinentă paralelă Faust-Manole, „constituie cel mai puternic mobil al poziției opuse față de spiritul faustic".[33] Manole rămîne surd la îndemnurile stareţului Bogumil la jertfa necondiționată: „Jertfa! Ci eu, părinte, nu pot, nu vreau și nu pot!", așa cum nu reacționează nici la viziunile apocaliptice ale straniului Găman. „Duh al pămîntului", „zmeu bătrîn", „figură ca de poveste" în coșmarurile sale se dorește un Atlas care să sprijine cu spatele lui uriaș zidurile bisericii sau un Crist care acceptă sacrificiul de bunăvoie, clădindu-și sufletul în biserică, „ca o boare bătrînă și fără moarte". De fapt, Bogumil și Găman au o trăsătură comună. Cel de-al doilea pare o jertfă a religiei primului, un om căruia i s-a extirpat rațiunea, trăind din „revelații divine", veșnic încolțit de spaimă, terorizat de monștrii născuți în ungherele întunecate ale minții lui. În construcția piesei ambele personaje au rolul să tensioneze zbaterea fără odihnă a meșterului, Găman, ilustrînd plastic amenințările lui Bogumil, creează o veritabilă imagine de coșmar. Iată o paralelă concludentă între stilurile de vorbire ale celor doi, din care se pot remarca

---

[33] Edgar Papu, *Faust și Meșterul Manole*, în *Soluțiile artei în cultura modernă*, Casa Școalelor, București, 1943, p. 88.

amenințarea surdă, lucidă a unuia și verbiajul hiperbolizat, apocaliptic al celuilalt :

„Bogumil : Într-o seară am ieșit pe malul Argeșului. Apele erau crescute pînă-n gura vadului. Și-n năvala apelor-un sicriu plutind văzui. Apoi altul, pe urmă altul, pe urmă cinci..."

„Găman : Se deschid porțile fără de chei. Acum iese o putere ce gîlgîie, acum o zburătoare în văzduh, s-asvîrle, acum o cărămidă, acum un os, acum un cap — ochi bazaochi, frunte vălătuc..."

În vorbirea lui Găman se întrepătrund gemete, strigăte guturale, onomatopeice, spaima ajunge să genereze aproape durerea fizică. Dar mult mai puternic este chinuit Manole de propriul lui călău. Adevărata dramă a meșterului se poate rezuma în două replici : „Lăuntric un demon strigă — Clădește. Pămîntul se împotrivește și-mi strigă : Jertfește !". Între aceste două puteri demonice se va da lupta cea mare și presimțim, ca și Manole, de partea cui va fi izbînda.

După o jumătate de act crîncen, în sfîrșit o rază de lumină și alinare. Scena a treia, cu Mira. Blaga știe să realizeze acea pauză de respirație necesară pentru a relua acțiunea la un diapazon mai ridicat. Mira, făptură armonioasă, de o puritate desăvîrșită, este „un fraged și subțire pilastru de marmură", alături de Manole, Bogumil, Găman, cele „trei coloane pe care se zidește piesa" [34]. Echilibrul ei sufletesc înseamnă balsam pentru rănile lui Manole, simplitatea ei organică exaltă un farmec autentic, pare desprinsă dintr-o pînză de Grigorescu. Terestră în aspirații, fără ca aceasta să-i dea un aer de mediocritate, este pandantul ideal al lui Manole, întruchiparea popasurilor, a acelor oaze de liniște reconfortantă cînd demonul creației adoarme pentru a se regenera într-o nouă flacără mistuitoare. Caracterul rămîne static pe tot parcursul, iar limitele înțelegerii lui sînt cuprinse în aria dintre cele două replici : „Meșterul meu e pe cale să se certe cu cerul ?" — surîs condescendent al omului simplu față de frămîntările marelui creator și totodată neaderență la drama lui intimă — și „socoteli... ziduri... credință... suflet... pămînt. Nu vreau să mai știu nimic din toate astea" — un

---

[34] I. M. Sadoveanu, *Meșterul Manole*, în *Gîndirea*, an. IX, 1929, nr. 4, p. 158.

echilibru stabil care nu are dorința marilor întrebări și setea marilor răspunsuri. Sufletul Mirei este oglinda unui lac netulburat de vînt. Dar în cel al lui Manole se zărește prin unde tremurate biserica. Este interesant că Blaga simte nevoia anticipațiilor. Este, după părerea noastră, unul dintre cele mai interesante procedee folosite în piesă. Autorul este conștient de faptul că acțiunea este deja cunoscută, nici un fel de disimulare nu-și mai află locul. Orice lector sau spectator știe că pînă la urmă Mira va fi zidită. Ei bine, Lucian Blaga anticipează prin viziunea lui Găman această jertfă scontînd pe un efect de sporire a tensiunii dramatice. Situația este următoarea : Mira înregistrează visul fără să-i înțeleagă semnificația, Manole este răvășit, în mintea lui începe să se înfiripe gîndul îngrozitor, iar Găman, ca o veritabilă Casandră, bocește crima care are să se producă inevitabil. Pe fundalul acesta răscolitor năvălesc meșterii, anunțînd noul dezastru. Construcția piesei beneficiază de un montaj logic și simbolic, o secvență derivă din alta, adîncind-o, cîteodată autorul intervine în acțiune, tot pentru a anticipa, pentru a da un răspuns întrebărilor chinuitoare ale eroului sau desfășurării acțiunii pe mai departe. De exemplu Manole se zbate pentru a afla ce-i de făcut : „Pămîntul îmi strigă : jertfește !", din culise se aude glasul Mirei : „Manole pot veni ?". Sau finalul actului I, cînd, după visul lui Găman, zidarii aduc vestea noii prăbușiri, ca o întărire a viziunii acestuia de către realitate, o precipitare a evenimentelor către deznodămîntul necesar, de împlinirea căruia nu se mai îndoiește nimeni (în afară de Mira, absentă din acest joc).

Și iată momentul abdicării lui Manole, al renunțării la orice fel de opoziție în legătură cu jertfa omenească. Explicațiile sînt multiple. Una dintre ele ar putea fi aceea a sentimentului responsabilității față de discipolii săi întru credință : „Lîngă voi am îndurat îndelung săgeata soarelui și gerul ieșit din piatră, ploaia în carne și frigul în oase. Lîngă voi, duhul întruchipărilor s-a întărit în mine poruncitor. Lîngă voi, pentru biserică, zilnic mor. Din patru stihii v-am adunat, pe tine te-am luat din apă — că ai fost pescar, pe tine te-am scos din pămînt — că ai fost ocnaș, pe tine te-am coborît din lumină — că ai fost călugăr, din patru sfinte stihii v-am adunat, ca să clădim biserica din pămînt și din apă, din lumină și vînt. Și voi ați văzut biserica cu chip

mic și ați zis : Meștere, venim.“ A doua, aproape o certitudine, că va fi jertfa sa, deci Manole pe el se jertfește, într-un fel în mod conștient (visul lui Găman edificator), comportarea lui pînă la venirea Mirei este a unui om îndurerat, sfîrșit, învins. Principalul factor hotărîtor rămîne totuși demonul creației, unică și sublimă coordonată care triumfă : „Mărturisire auziți din parte-mi c-am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel. Din cîmp și munte v-am chemat fiindcă n-am putut altfel, cîteodată în groaznică îndoială am blestemat, am făcut tot ce mi-a stat în putere și voi face și mai mult. Toate — fiindcă nu pot altfel !“ Este aceeași patimă care-l răscolește chinuitor și pe Constructorul Solness, acel demon al creației ce cheamă „dinlăuntru puterile de afară“ și „căruia trebuie să te supui — de vrei sau chiar de nu vrei“. [35]

Ca și în finalul actului I, după luarea hotărîrii întărită de jurămînt, „o umbră mare bine hotărnicită cade între ei“. E umbra turlei de mijloc a viitoarei biserici, un semn de dincolo, care arată că jertfa va fi primită și puterile ascunse se vor îmbuna. Efectul are un veșmînt poetic emoțional, dar din punct de vedere axiologic este discutabil. Dealtfel, pe parcursul întregii drame apar unele secvențe cu caracter mistic care încețoșează tema filozofică majoră, afectînd unitatea de idei și chiar armonia de structură a piesei.

Scena așteptării de la începutul actului al III-lea este o admirabilă creionare de atmosferă. Meșterii rămîn tot nediferențiați ca reacții, dar în ansamblu ei realizează ceea ce se cheamă o stare fizico-psihică, o timbrată frămîntare lăuntrică din care țîșnesc exclamații, spaime, regrete, amintiri, nostalgii. Venirea Mirei, care știe că s-a pus la cale jertfa cuiva, îi împietrește. Aici efectul anticipației este magistral folosit. Mira îi ceartă pentru nelegiuirea pe care se pregătesc s-o comită, fără să bănuiască că ea este victima : „V-am adus vin, să vă lumineze pe dinăuntru... bărbaților negri, sălbaticilor ! Luați și beți. Și pîne albă v-am adus, să vă abat în spre gînduri mai bune. De ce nu răspundeți ? Așadar, totul e adevărat ? Vă este cugetul încărcat și stați în rușinare. Unde-i omul pe care l-ați prins ? Am venit să fiu mărturie

---

[35] H. Ibsen, *Constructorul Solness*, în *Teatru*, vol. III, E.L.U., București, 1966, p. 425.

acestei întîmplări neomenești". Un comentator nota inspirat, pe marginea scenei, că Mira este opacă la mister. Tragismul provine aici din neputința de a admite prezența unui destin. Ca și în balada populară, nu se pune problema creației sau a iubirii, ci, așa cum sublinia Liviu Rusu, „a creației prin iubire, după concepția poetului popular, creația mare nu poate să se nască decît din tot ce este mai profund, mai nobil, mai generos în ființa umană, iar aceasta este iubirea" [36].

Urmează scena „Jocului", foarte sobru realizată. Blaga a intuit pericolul melodramatismului și, în același timp, al imposibilității de a-l reda integral dramatic. El frînge brusc acțiunea lăsînd imaginația spectatorilor să conlucreze creator la desăvîrșirea zidirii. Manole și Mira sînt singuri în universul lor închis, tot mai puternic, tot mai strîns încercuiți de zidul care nu se mai poate desface. Și fiindcă în ochii Mirei a năpădit spaima, ca în cei ai copiilor în nopțile grele de întuneric, Manole aprinde în ei lumina. Și jocul dragostei și al morții începe. Pentru Mira nu e decît un joc al speranței, al bucuriei, al iubirii, în care visul se conturează aievea. Și ea trage clopotul cel mic, cu clinchetul lui de argint. Dar Manole va bate clopotul cel mare în jocul fără întoarcere. Ultima imagine a Mirei este zîmbitoare, de o candoare nefirească.

În continuare, analiza psihologică a personajului principal atinge culmi și fineți nebănuite. Manole trăiește plenar înălțarea fiecărei cărămizi, cu sufletul scindat între o bucurie oarbă și o tristețe nimicitoare. Biciul cu care ritmează munca, ca și strigătele de îndemn, țintesc o autoflagelare, declanșarea forțelor telurice din lăuntrul său, întărite de sentimentul culpei și al unei dureri atroce. Jertfa se desfășoară potrivit ritualului, Blaga folosește un anumit ritm în vers :

„Zvîrliți tencuială pe coapse și os", cu patru accente în frază care dau un ton ușor incantatoriu, cu rimă perfectă, „Să-nchidem viața în zidul de jos".

După o anumită acumulare, unitatea strofei este spartă, fraza redusă la mai puțin de jumătate, intenția de precipitare duce la o explozie ritmică :

---

[36] Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, E.P.L., București, 1967, p. 303.

Var și cărămidă,
Scări și bîrne,
Cobile și scînduri,
Nisip și piatră,
Trudă și sudoare,
Zi și noapte,
Pămînt și moarte.

Blaga reușește să redea pe parcursul actului patru procesul destrămării unei personalități, a unei energii uriașe, clocotitoare, care se cheltuiește pînă la ultima picătură. Același Manole care, biruit de demonul lui, striga îndemnuri către meșteri, ia ciocanul și se prăvălește asupra zidului încercînd să-și elibereze victima : „Nimic nu mai vreau ! Nimic ! Totul să se dărîme ! Vaierul ! Vaierul ! Nici acum nu-l auziți ? Manole l-aude, toți îl auzim. Eu v-am legat, eu vă dezleg. Nu mai vreau minune, nu mai vreau nimic. Pe ea din piatră o vreau ! Loc !". Este una din cele mai dramatice scene din teatrul românesc și credem că numai *Danton*-ul lui Camil Petrescu se mai ridică la asemenea culmi ale grandorii umane. În fața proaspătului mormînt al Gabriellei, Danton refuză ideea că o palmă de pămînt l-ar putea despărți de cea pe care o iubește și, sfidînd parcă legile firii, poruncește : Dezgropați-o ! Eroul lui Blaga este profund umanizat, are reacții contradictorii, în mintea lui încețoșată pătrund raze de lumină, de căință. Glasul Mirei din piatră, acel splendid laitmotiv „Manole, Manole, meștere Manole..." răsună ca un clopot numai în adîncul ființei lui. Tablou al contorsionărilor sufletești, prin excelență dramatic, el reprezintă în economia piesei momentul culminant, de tensiune maximă, după care urmează inevitabila cădere.

În final, Manole realizează pierderea ireparabilă, jertfa supremă și ultimele lui cuvinte au ceva din asprimea și răceala stîncii. El însuși pare zidit în piatră, pietrificat :

Undeva s-a oprit un vînt.
Undeva a contenit un glas.
Străini sîntem în mare singurătate și-n veșnică pierdere.

Este actul în care expresia poetică atinge culmea ei maximă. Și totuși, Manole rămîne un revoltat împotriva forțelor întunericului. Trezit din beția înălțării cupolelor, este sin-

gurul neconsolat. Nu judecata oamenilor îl sperie ci propria lui caznă. El a împlinit un destin. „A fost numai o netrebnică unealtă, o scîndură în schelele pe care le dărîmi cînd clădirea e gata, și folosul vremelnic nu le mai cere".

În final, el „trage clopotul cumplit și fără smerenie de parcă s-ar certa cu cerul". Un ultim strigăt, un blestem care se sparge în tării. Și Manole alege singur calea : moartea este supremul lui act de nesupunere. Așa se sfîrșește, pare că spune Lucian Blaga, drama omului care a încercat să înfrunte destinul orb și a fost învins. Dar ca în tragedia antică, moartea lui înseamnă o eliberare. Este „o concepție eroică și bărbătească a morții. Românul nu caută moartea, nici n-o dorește — dar nu se teme de ea". [37]

Și ultima replică deschide o geană de lumină în atmosfera grea de tristețe și amarnică durere, fiindcă sacrificiul plătit atît de scump de meșter nu a fost zadarnic :

> Cînd noi nu vom mai fi, apa și adîncul pădurilor vor
> mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească,
> surd și cumplit, à-u ! à-u ! din veac în veac.

E ciudat că, după atîta vreme, teatrul lui Lucian Blaga se refuză unor delimitări stricte în cadrul genului. El poate fi inclus într-un curent, expresionismul de pildă, fără a se calchia schema tipică a acestuia. Există permanent o zonă albă, ca un miracol care se sustrage cunoașterii. A-l judeca în esență expresionist înseamnă a aplica drept metodă de lucru Patul lui Procust. Comparîndu-l cu Kaiser, Toller, Wedekind, cu Paul Claudel sau Maeterlinck, cu Ibsen și Hauptmann, nu facem altceva decît să-i evidențiem preferințele livrești, poate o comprehensiune filozofică sau estetică. E mult și e puțin în același timp, căci nici o influență nu a putut să știrbească unitatea dramei sale, un univers permanent consecvent cu el însuși și care face parte organică dintr-o operă — sistem de gîndire și reflectare profund originală.

Și aici nu se pune numai problema autohtonismului, a motivelor de inspirație, deoarece scriitorul caută și găsește

---

[37] Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Ed. Publicom, București, 1943, p. 131.

tonul de universalitate al simbolurilor sale. La sorgintea teatrului lui Blaga stă o mare și neliniștitoare sete de absolut:

> Pămîntule, dă-mi aripi
> Săgeată vreau să fiu, să spintec nemărginirea,

cere poetul într-o invocare hiperbolizantă, iar dramaturgul se angajează în această experiență proprie chiar dacă reface niște vechi itinerarii. Metaforic exprimat, mitul teatrului lui Blaga este de origine faustică.

Dramaturgia lui Lucian Blaga a provocat, încă de la apariție, numeroase nedumeriri. Ca și în cazul lui Paul Claudel ea a fost, parafrazînd cuvintele scriitorului francez din *Mes idées sur le théâtre*, un elefant alb venit nu se știe de unde și cu care nimeni nu știa ce să facă. Și se pare că, în ciuda scurgerii timpului, teatrul lui Blaga continuă să fie și azi același elefant alb care suscită aceleași controverse și nedumeriri.

Nedumeriri în ceea ce privește conținutul atît de inedit în peisajul literaturii noastre dramatice. „Cel mai național între scriitorii de drame românești", alături de I. L. Caragiale, cum îl considera Sextil Pușcariu [38], a simțit o puternică atracție față de motivele autohtone, față de izvoarele locale de esență tragică. Preferința sa pentru lumea miturilor și legendelor naționale, cu aura lor de poezie și basm, a fost sesizată în numeroase studii semnate de Tudor Vianu, Dragoș Protopopescu sau Nichifor Crainic. [39]

Ca și Jean Cocteau care visa să reînvie lumea unei Franțe legendare, lumea lui Graal și a vrăjitorului Merlin, a Artemidei și a lui Renaud, ca și Richard Wagner care din undele tremurate ale Rinului refăcea chipul lui Siegfried și al Brunhildei sau ca și Yeats sau Singe care actualizau poveștile cu zîne și cu priculici ale Nordului, Lucian Blaga a vrut să readucă lumea miturilor românești „cu zvonul lor de pădure,

---

[38] Sextil Pușcariu, *Poezia și drama lui Lucian Blaga*, *Revista Fundațiilor*", an. II, 1 august 1935, p. 338.

[39] Tudor Vianu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, *Cuvîntul*, 11—18 dec. 1925; Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, *Gîndirea*, an. XIII, nr. 8, dec., 1934; Nichifor Crainic, *Cîteva notițe despre Lucian Blaga*, *Gîndirea*, an. XIII, nr. 8, dec. 1934.

de mare, de trăznet, cu aroma lor carnal aeriană"[40], cu personaje din negura vremurilor. Era un domeniu de vag și incertitudine, de mister și ireal, atît de drag poetului ce nu-și dorea să distrugă corola de minuni a lumii sau să ucidă tainele firii. Era și un mijloc de a se refugia din prozaismul unei societăți tehniciste, o adevărată Sodoma și Gomora a sufletului și fanteziei. „Într-o epocă întunecată, nota Blaga, singura lumină o dau tradițiile : lumina ce-o împrăștie în întuneric putregaiul". [41] Și atunci a poposit într-un timp de legendă, un timp al „începuturilor" cum l-ar numi Mircea Eliade, fără localizare ca în *Zamolxe — mister păgîn* și *Arca lui Noe* sau cu localizări care, deși indică date precise, anul 1212, și *Cruciada copiilor*, secolul XVI, și *Tulburarea apelor* pot aparține secolului XIII, ca și secolului XVI sau secolului XX.

Nedumeriri a provocat și structura dramei sale atît de depărtată de formula aristotelică, cu locuri comune esteticii expresioniste. Caracterizarea pe care Blaga o făcea teatrului nou european, pe care-l includea alături de alte fenomene (pictură, sculptură, știință) în-așa zisul „noul stil", este valabilă și teatrului său : „Un vast cuget, îndreptat spre crearea unei lumi noi, s-a iscat. Psihologismul, atît de iubit înainte, e încetul pe încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple «idei înzestrate cu voință», idei ce mișcă din adîncimi nebănuite omenirea. Ființe care condensează în energică sinteză viața în una din multiplele ei înfățișări iau locul caracterelor cu nesfîrșite nuanțări și complicații de conștiință." [42] Deci, o deplasare a interesului de la amănunt la esență, de la momentan la transcendent, de la concret la abstract, într-un dialog al individului cu orizontul cosmic. Subtitluri ca „mister păgîn", „pantomimă", „jocuri dramatice" tind spre clasificări frecvente unor scriitori ca Wedekind, Werfel, Kaiser, Toller. Personajele nu mai sînt caractere, ci forțe stihiale, naturi primare, categorii care-și pierd într-atît individualitatea, încît, sublinia Maurice Gravier, nu mai au nici

---

[40] Lucian Blaga, *Censura transcendentă*, Cartea Românească, Buc., 1934, p. 58.

[41] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, Sibiu, 1919, p. 6.

[42] Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, Cultura Națională, 1924, p. 71.

nume, nici prenume.[43] Ele sînt simplu : Tatăl *(Ivanca)*, Magul, Vrăjitorul, Ciobanul, Moşneagul, Bătrînul, Tînărul *(Zamolxe)*, Zidarii *(Meşterul Manole)*, Popa, Moşneagul, Omul cu cercel în ureche *(Tulburarea apelor)*. Conflictele nici ele nu mai ţin de determinări sociale sau psihologice, ci —remarca Ov. S. Crohmălniceanu — „tind să fie expresia unor antagonisme eterne de dezlănţuiri stihiale".[44]

Desigur nu a trecut neobservată nici forma versificată, în maniera versetelor biblice, cu rime interioare, dînd prozei blagiene o cadenţă şi o cantabilitate ce o apropie de poezie :

> Lac îmblînzit de zile fără vînt sînt eu
> şi-s singur
> Atît de singur, că de mult uitat-am să fac deosebire
> între mine şi-ntre lucruri.
> Numai om cu om eşti : tu şi eu.
>
> (*Zamolxe* — act. I)

Controverse a ridicat mai ales problema teatralităţii pieselor lui Blaga. Nu credem că dramaturgul şi-a scris opera numai pentru a provoca deliciile unei lecturi comode în fotoliu, neavînd în vedere şi reprezentarea ei scenică. Dealtfel din corespondenţa cu Liviu Rebreanu reiese grija cu care urmărea spectacolul *Meşterul Manole* şi tristeţea provocată de nerespectarea promisiunii de către Rebreanu de a relua în stagiunea următoare piesa şi de a prezenta în premieră *Tulburarea apelor*[45]. Şi, chiar dacă ar fi aşa, este suficient să amintim doar exemplul lui Alferd de Musset, scriitorul care nu-şi gîndea piesele decît ca pretexte de lectură. Iar Comedia Franceză a oferit un spectacol plin de graţie şi farmec cu *Să nu te joci cu dragostea*, în regia lui Julien Bertheau, iar Gerard Philippe a realizat o excepţională creaţie în *Lorenzacio* la festivalul anului 1952 de la Avignon.

Este Lucian Blaga un scriitor reprezentabil ?

Nu, afirma categoric G. Călinescu, şi-şi întemeia argumentaţia prin „prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul

---

[43] Maurice Gravier, *Les héros du drame expressioniste*, în *Le théâtre moderne*, Ed. du centre national de la Recherche Scientifique, vol. I, 1958, p. 118.

[44] Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, E.P.L., Buc., 1963, p. 161.

[45] I. Oprişan, *Corespondenţa lui Lucian Blaga*, *Revista de istorie şi teorie literară*, tom. 18, I, 1969.

de idei, mitologismul, o anumită ținută expresionistă constînd într-un schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor".[46] Dar oare conflictul de idei nu constituie premisa oricărui teatru bun și deci reprezentabil? Sau poezia caracteristică teatrului lui Claudel sau Maeterlinck îi face mai puțin reprezentabili? Sau inspirația mitică a pieselor lui Giraudoux, Cocteau, Anouilh constituie un impediment în transpunerea lor scenică? Dealtfel I. Negoițescu a sesizat cu finețe dihotomia celor care afirmă că „dramatismul operei lui Blaga ar lîncezi în ape lirice" și în același timp „ar fi prea tematic, în genul lui Ibsen dar și mai abstract, fixat pe idei și mai pure, de modă expresionistă", răsturnîndu-se astfel teza lirismului și a poeticului inadecvat.[47]

Desigur Lucian Blaga nu constituie un dramaturg foarte comod, lesne de abordat oricînd și pe orice scenă. Octav Șuluțiu încerca să explice de ce spectacolele nu s-au bucurat de succes găsind două motivări. În primul rînd lipsa unor actori capabili să înțeleagă și să pătrundă profunzimile și subtilitățile textului, să știe cum să rostească o replică și cum să joace „o tăcere", tăcerea fiind un act esențial, deoarece ea „accentuează misterul și subliniază gravitatea textului", „pune în lumină frumusețile lirice ale limbajului". Apoi, al doilea motiv s-ar datora incapacității publicului de a gusta altceva decît „teatru burghez, strict realist sau spectacolul feeric cu surle și lumini colorate sau comedia ieftină"[48]. Aprecierile lui Șuluțiu erau voit exagerate tocmai pentru a accentua necesitatea unor jaloane artistice superioare în înțelegerea și transpunerea scenică a teatrului lui Blaga, atît din partea celor care-l interpretează, cît și a celor care-l receptează.

Ni se pare că dacă se vorbește despre teatralitatea dramaturgiei lui Blaga ar trebui făcută o demarcație între piesele care ridică serioase probleme prin dificultatea interpretării, așa cum se întîmplă cu *Zamolxe — mister păgîn,* mai degrabă un amplu poem filozofic ce împrumută tehnica dramatică. Sau, la cealaltă extremă, *Daria* sau *Ivanca,* care au

---

[46] G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 797.

[47] I. Negoițescu, *Blaga și artisticul sau de la filosofie la dramă* în vol. *Însemnări critice*, ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 69.

[48] O. Șuluțiu, *O schiță asupra teatrului lui L. Blaga*, *Revista Fundațiilor*, nr. 11, 1 noiembrie 1942.

o scenicitate evidentă, fiind gîndite pe temeiul dramei ibseniene sau cehoviene, dar din păcate mai puțin interesante sub aspect valoric. Se poate constata deci o teatralitate de mai multe tipuri, variabilă, care derivă în primul rînd din geneza pieselor respective. În lucrările așa zise „mitice" ca *Zamolxe, Arca lui Noe, Avram Iancu,* apar numeroase elemmente epice, narative, cu rol preponderent, conflictul în accepțiunea lui cunoscută nemaigenerînd acțiunea. Tensiunea nu mai are temeiuri pur dramatice, ci așa cum sublinia Vicu Mîndra, „crește în valuri lirice", iar atmosfera este mereu înnoită de „alternanțele de ritm ale prozei poetice". [49]

Esențializarea ideilor, personajele fără contururi precise, elementele narative, preferința pentru parabolic și metaforic și mai ales un acut sentiment al tragicului condiției umane sînt date caracteristice dramaturgului român detectabile și în teatrul contemporan. Și, fără a-l asocia pe Blaga unor curente sau tendințe contemporane, ar fi gratuit și forțat, ne întrebăm totuși dacă asemenea elemente de structură nu constituie un impediment pentru reprezentarea scenică a unor atari dramaturgi, de ce ar constitui pentru Blaga ? În plus, natura subiectelor sale, observa Dragoș Protopopescu, este dramatică prin ea însăși, scriitorul sesizînd „ce e viață în sau în afară de scenă" și alegînd tocmai „acele momente a căror singură îmbinare de real și ireal constituie o dramă în sine", a acelor momente „dotate de la natură și cu o doză precisă de senzațional dramatic". [50] În adevăr, cît dramatism se ascunde în năzuința faustică, demonicul creației, setea absolută de cunoaștere și perfecțiune sau în fanatismul despotic, forța care acționează ca o putere distructivă (pentru a aminti numai două din creațiile dramaturgului Blaga).

Orice operă valoroasă, scria Umberto Eco, este „o operă deschisă", ce se refuză unor catalogări definitive, oferind în permanență sensuri și valențe noi. Dramaturgia lui Blaga este un caleidoscop miraculos, în lucirile căruia se ivesc neașteptate înțelesuri. Esențial este să-l privim în accepțiunea filozofiei noastre de azi, să decantăm elementele valoroase, profund umane, profund originale și naționale de cele de coloratură

---

[49] Vicu Mîndra, *De la „Meșterul Manole" la „Anton Pann"*, în vol. *Incursiuni în istoria dramaturgiei române,* Ed. Minerva, Buc., 1971, p. 174.

[50] Dragoș Protopopescu, *Blaga și mitul dramatic, Gîndirea,* 8, 1934.

mistic religioasă. Să facem din Blaga, aşa cum scria J. Kott despre Shakespeare, „contemporanul nostru".

Cum trebuie jucat dramaturgul Lucian Blaga ?

Poate în maniera de joc pe care eseistul Blaga o recomanda aşa-numitului „teatrul nou" : „Teatrul nou cere desigur şi o înscenare nouă. Şi joc nou. Linii reduse ca şi sufletul : la esenţial. Se cere stil şi cadru, care prin variaţiile sale succesive să ţină isonul dramei lăuntrice. Jocul nu mai imită oameni de pe stradă. Jocul interpretează, devenind mai muzical decît e firesc sau mai geometric decît e firesc, după împrejurări şi conţinut sufletesc." [51]

Poate cum indica Alexandru Paleologu, în maniera în care se joacă teatrul grecesc cu o anumită ţinută ceremonială în gest şi vers, o anumită „ritualitate" şi o maximă exercitare a respiraţiei şi a „rostirii cuvîntului", prin care să se declanşeze întreaga sa valoare de incantaţie. [52]

În orice caz trebuie interpretat cu sensibilitate şi inteligenţă, vibrînd în ritmul sufletesc al poetului, atenţi la frumuseţea versului, la profunzimea ideilor, la cheia metaforică a simbolurilor.

Mitul Meşterului Manole şi-a găsit în anii noştri o nouă împlinire, incluzînd noi sensuri filozofice şi noi valenţe artistice. Titanismul eroului, pasiunea muncii creatoare, etica sa exemplară, aspiraţia către perfecţiune, responsabilitatea faţă de propriul destin constituie semnificaţiile majore ale motivului, cu largi deschideri spre momentul istoric pe care îl trăim. Pe lîngă coordonata esenţială de HOMO AESTHETICUS o amplifică tot mai mult pe cea de HOMO CONSTRUCTIVUS. „Mitul estetic devine astfel mit al edificării". [53]

Societatea noastră preia pe o treaptă superioară, îmbogăţind şi aprofundînd, tot ce s-a definit ca valoare umană, specific românească de-a lungul timpului. „Venim, fiecare, pe urmele altora, avem aşadar în urma noastră lumile gîndului şi cuvîntului prin care am călătorit, iar fapta şi împlinirea aparentă te trimit pe alte urme, care acum în chip neaşteptat

---

[51] Lucian Blaga, *Teatrul nou*, în *Feţele unui veac*, Ed. Librăriei, Diecezane, Arad, 1925, p. 115—116.

[52] Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în *Spiritul şi litera*, Ed. Eminescu, 1970, p. 93.

[53] Gh. Ciompec, *Op. cit.*, p. 203.

sînt înaintea ta. Urma este îndărăt şi înainte, în această lume curgătoare şi următoare". [54] Venim aşadar, pe urmele înaintaşilor noştri, cum afirma C. Noica, sîntem beneficiarii valorilor create de ei, pe care le preluăm sub semnul urmei noastre de azi — umanismul socialist.

Reluarea în variante contemporane a mitului creaţiei nu înseamnă numai o „reîntoarcere" la vechile motive sau la o epocă mitică, ci adaptarea şi îmbogăţirea lui cu noi semnificaţii. Ideea jertfei creatoare, cu multiple ecouri în literatura contemporană, cunoaşte răsfrîngeri variate mai ales în opera poeţilor. Dezvoltarea mitului în cadrul unui anumit gen nu este întîmplătoare, alegerea fiind determinată de viziunea artistică. Natura conflictului, contradicţia între pasiunea creatoare şi mediul exterior potrivnic au generat, aşa cum am văzut, o bogată dramaturgie proprie mai ales perioadei interbelice. Dispariţia datelor conflictuale între erou şi societate, actul creaţiei presupunînd în condiţiile de azi o contopire totală cu colectivitatea, au determinat o„ migrare" a motivului manolian spre poezia lirică. Problema creaţiei se mută sensibil pe plan interior, suferind o subiectivizare, fapt care explică„ migrarea motivului în lirică şi vesteşte nebănuite perspective de aprofundare". [55]

*Cîntare omului* a lui Arghezi devine un imn închinat muncii creatoare şi jertfei prometeice a omului. Mihai Beniuc, în *Meşterul Manole*, ridică efortul creator la măreţia sacrificiului, zidindu-şi inima „să cînte şi să fie îndemn la muncă şi la fapte". Nicolae Labiş face din *Meşterul* său „un Prometeu român". *Meşterul fîntînilor* de Gheorghe Tomozei, *Amfion constructorul* de Nichita Stănescu, deşi nu au o dependenţă vizibilă faţă de substanţa mitului îşi trag seva din semnificaţia acestuia. A. E. Baconsky, Aurel Rău, Ştefan Augustin Doinaş, Ana Blandiana, alături de foarte mulţi alţi poeţi, refac, în modalităţi diverse, mitul Meşterului Manole — izvor de veşnică tinereţe.

În dramaturgie, fără ca numărul lucrărilor să fie atît de impresionant ca în lirică, s-au realizat cîteva piese remarca-

---

[54] C. Noica, *Rostirea filozofică românească*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, p. 271.

[55] V. Fanache, *Motivul creaţiei în poezia noastră actuală*, *Steaua*, 1964, 10.

bile. Majoritatea îmbracă aspectul unor dezbateri privind rolul și rostul artistului în societate. Mitul eludează sensurile mistico-magice reliefînd forța lucidă, conștiința creatoare a omului. *Biserica din slăvi* de Victor Papilian, *Meșterul Manole* de Valeriu Anania, *Eu, Meșterul Manole* de Darie Magheru, reconstituie, în mare, etapele principale ale legendei, și, deși condiționate de atmosfera constructivă a zilelor noastre, se mențin în universul uman baladesc.

Acțiunea piesei lui Valeriu Anania se înnoadă în jurul a două cupluri : Manole-Simina, Safirin-Iovanca, proiectate pe destinul celor nouă meșteri și al soțiilor lor. Manole, călător prin țările lumii, după ce a învățat meșteșugul de a scrie zidiri și a zidi altare, s-a întors la Argeș să ridice „minunea între minuni". Viața lui este o mare agitată între două pasiuni ireductibile : demonicul creației și bucuria dragostei, una o absoarbe pe cealaltă. Privind chipul curat al Siminei, Meșterul are viziunea bisericii întregi : trupul ei zvelt se metamorfozează într-o construcție grațioasă, cozile împletite devin turle răsucite spre cer „din ie, din veșmînt, din cingătoare" se înfiripă zidirea. Este o anticipație a sfîrșitului.

Printr-o luptă crîncenă trece și Safirin, călugăr tînăr și vraci priceput, mistuit de patima pentru frumoasa jupîniță Iovanca. Ochii lui cucernici nu mai poartă în priviri decît imaginea ademenitoare a femeii și ea îl îmbie să-i picteze desăvîrșirea în pronaosul bisericii. Safirin, urmînd o credință populară românească, îi răpește umbra, înscriind-o pe pînză. Obiceiul e foarte vechi, umbra fiind considerată în mitologia multor popoare un echivalent al sufletului, un al doilea Eu ce însoțește permanent omul ocrotindu-l (în Egiptul antic), o ființă protectoare care prevestește moartea sau primejdia (în nordicile Sagà). Luarea magică a umbrei în folclorul nostru aduce după sine moartea grabnică a ființei. Safirin zugrăvind chipul Iovancăi pe pînză a ucis-o în inima sa, îndeplinind astfel o dureroasă lege a creației pe care o va afla curînd și Manole.

Cînd firea izvodește frumosul măiestrit
E osîndit izvodul să piară-n ce-a rodit.

În fața gestului suprem al lui Safirin, Manole are revelația adevărului : cheia bolții este cumpăna propriei fericiri

zidurile se vor înălța numai atunci cînd meșterul va plăti cu prețul cel mai scump, iubirea.

Tensiunea dramatică crește cu fiecare replică. Manole, frînt de durere, e obligat să aleagă între a-l trimite pe Safirin să-i salveze copilul grav bolnav sau pe Iovanca, soția bogatului jupîn Pîrvu, Mecena care finanțează construcția. În actul deliberat al opțiunii Manole-omul, tatăl iubitor, cedează în fața lui Manole-creatorul. Este primul mare sacrificiu. Urmează apoi al doilea, zidirea Siminei. Sacrificiul final și cel suprem este însăși viața meșterilor care refuză să dărîme biserica și să se supună poruncii domnitorului, dornic să afle taina ascunsă în zidurile ei.

Reliefarea cadrului social, pasiunea creatoare a muncii, comuniunea deplină a meșterilor, încrederea lor în forța și capacitatea lui Manole, finalul luminos, „Pămîntu-i al celor ce au aripi !... Zburați !" aduc o nouă viziune în tratarea mitului constructorului. Piesa lui V. Anania, un poem dramatic de esență lirică, se remarcă prin armonia versului și stilul aproape fără cusur. Dar autorul își încarcă acțiunea, o complică prin intrigi colaterale și amănunte nesemnificative. Linia clasică a subiectului, remarca Dumitru Micu, este ornamentată cu toată flora de extracție romantică a sufletului popular, efectul fiind de speța barocului. Virtuozitatea este apreciabilă, dar excesul obosește.[56]

În poemul lui Darie Magheru, *Eu, Meșterul Manole*, se accentuează puterea nelimitată a omului, capabil să înfrunte nu numai voința domnitorului, ci întreaga fire. Investit cu puteri prometeice se opune smereniei, spiritului gregar, obedienței lașe a călugărului Avacum sau mitropolitului Naum. Vizionar, anunță prăbușirea unei lumi nedrepte, lacrimile și forța mulțimii vor topi „și tronuri și aurul din steme". Cu bune rezultate dramatice e reliefată și ideea continuității efortului creator și al jertfei neîntrerupte pentru atingerea idealului :

Alți meșteri, peste vreme, or cuteza minune
Mai-naltă și mai mîndră... în veac mai luminos
Slujind și ei tot munca și dorul de frumos.

---

[56] Dumitru Micu, *Teatrul poetic*, *România literară*, 7.XII.1972.

În alte lucrări dramatice, ca de pildă în *Meșterul Manole* de Laurențiu Fulga, interesul se axează pe pasiunea muncii creatoare, pe realizarea visurilor celor mai îndrăznețe, zidurile durează trainice sub mîna pricepută a constructorului care nu mai e nevoit să-și îngroape la temelie iubirea. Ideile noi care apar în piesă nu se nasc însă întotdeauna organic din structura ei intimă, ci sînt impuse din dorința autorului de a fi în deplin acord cu spiritul epocii noastre.

În parametrii unei drame dezbatere, Constantin Cuza instituie în *Meşterul* un proces al confruntării conştiinţelor. Faptele de odinioară sînt interpretate din perspectiva și optica unui Copil de azi pentru care Măria Sa rămîne doar „un om al timpului său", „intrat în istorie prin alții", în timp ce Meşterul, prin creaţie, aparţine „tuturor timpurilor". Afecţiunea se îndreaptă spre Ana „nedreptăţită de legendă", exemplu de jertfă în numele iubirii.

Anularea jertfei nu anulează și tensiunea morală și emoțională a motivului, în piesa lui Paul Everac, *Ana*. Autorul realizează un transfer al tragicului de la Manole spre Ana. Meşterul, impresionat de rugămintea femeii, o scoate din zid învățînd astfel adevăratul preț al iubirii, al trăirii plenare a clipei efemere. Aspirația la desăvîrșire, la înțelegerea jertfei ca sîmbure al „nemuririi" îi revine Anei. În zid a țipat doar „nevrednicia" din ea, „lucrul cel mai slab" și temător. Femeia își descoperă acum bărbatul puternic și mîndru : „Erai un bărbat din cei puțini și rari. Care făptuiesc. Și duc faptele la capăt. Erai mare, Manole ! Așa te-am văzut eu." Manole nu mai cunoaște tentația marilor confruntări și a marilor împliniri. Pentru el valoare are doar viața făcută din carne și sînge, din putere și dragoste, din nevoie și foame, din popas într-o rariște de umbră, sub amiaza aromitoare. Este un om dîrz și hotărît, dar un om simplu, fără dimensiuni prometeice. Puterea lui stă în actul alegerii, în înfruntarea blestemului și în salvarea vieții, pentru a rodi prin Ana viață. Iar menirea lui, a creatorului, este aceea de a zidi ca locul să fie frumos, „ca să împodobească pămîntul cu fapta".

Piesa într-un act *Scrisoare către Meșterul Manole* de Hristu Limona relatează, concentrat și dramatic, un episod cu valențe tragice. Eroul, „un om care trăiește ca mulți alții, construind hoinar... ca păsările cerului", un Manole al vre-

mii noastre, inginer pe unul din marile șantiere, așteaptă sosirea Anei. Așteptarea tensionată se desfășoară pe fundalul apelor cerului care s-au revărsat puhoaie. Deznodămîntul inopinat îi relevă adevărul : Ana a murit. Un ultim gînd al ei, înainte de a intra în neființă, o scrisoare de dragoste, îl îndeamnă să-și învingă durerea și să-și urmeze menirea lui de făuritor și constructor. Ca și Ana din legendă femeia se dorește alături de „bărbatul ei drag“, „în inima munților“, în tot ce face el „frumos și minunat“.

Fără să aibă o dependență vizibilă față de substanța mitului, piesele lui Horia Lovinescu, *Moartea unui artist* și *Omul care și-a pierdut omenia,* se află sub incidența acestuia. Dramaturgul accentuează înalta idee etică a subordonării realizării artistice de condiția păstrării umanității : „O construcție nu e numai număr și materie, implică și o altă coordonată : «Omul».“ Turnul lunii din *Omul care și-a pierdut omenia* se prăbușește fiindcă constructorului îi lipsește piatra unghiulară, „simțul umanului, solidaritatea cu omul“. Arhitectul își disimulează natura duplicitară dar se trădează prin intermediul umbrei, a alter ego-ului său, Elonam, prototipul egoismului și orgoliului exacerbat. Imensa trufie, superioritatea afișată față de semeni l-a îndepărtat de ei, l-a însingurat, și, în ultimă instanță, l-a dezumanizat. Revelația descoperirii acestui adevăr e tragică și determină, în plan direct, procesul de conștiință al creatorului, iar în plan alegoric un drum sisific pentru a-și redobîndi OMENIA. Variatele ipostaze dramatice și lungul periplu prin spații geografice, cu implicații morale și etice, îl obligă pe Manole la autoanaliză și autocunoaștere. El va deveni „om printre oameni“ numai atunci cînd va regăsi „bucuria logodnei cu lucrurile simple ale vieții și pămîntului“ și puterea de a se jertfi pentru semenii săi.

Esența artei pentru care militează Manole Crudu se află „sub semnul puterii omului asupra haosului și morții“. Cine nu crede în om, afirmă eroul din *Moartea unui artist,* crede în monștri. Același egoism exacerbat îl duce și pe sculptor la o atitudine antisocială, la înstrăinare și indiferență, la negarea adevăratelor valori etice și estetice. Faptele sînt cu atît mai dramatice cu cît eroul se află într-un moment limită al existenței sale. Criza biologică declanșează un acut sondaj în plan existențial, cu reverberații deosebite în creație și iubire. Ca și eroul legendar s-a lăsat devorat de demonia creației :

„Tu n-ai iubit cu adevărat niciodată, Man, îi spune Claudia Roxan. Şi pe nimeni. În afară de sculptura ta. Restul a fost surplus de bogăţie. Chef". La ceasul de grea cumpănă, cînd spectrul „prăpastiei" de dincolo îl terorizează, e pe cale de a-şi trăda crezul estetic — esenţa umană a artei. Gestul final, sacrificiul de sine, îl umanizează ca om şi ca artist. El are tăria să distrugă o operă de mare artă, dar profund inumană, izvorîtă din zonele obscure ale conştiinţei, din spaima cumplită faţă de moarte. „E bine să fii credincios ţie însuţi... Dar e mult mai important să fii credincios oamenilor."

Atît *Omul care şi-a pierdut omenia*, piesă alegorică, situată la granița dintre eseu şi legendă, cît şi *Moartea unui artist*, dezbatere de esenţă filozofică, cu o construcţie armonioasă şi dramatică, îşi trag seva şi profunda originalitate din impactul cu universul folcloric românesc. Corul robilor invocă patetic ielele, la porţile cetăţii Soarelui se înalţă bocete şi cîntece de jale, iar blestemele abominabile vin parcă dintr-o lume ancestrală. Ca şi în epica populară, eroul damnat este respins de semeni şi de întreaga natură : în prezenţa lui izvoarele îşi seacă apele iar copacul îşi strînge coroana *(Omul care şi-a pierdut omenia)*. Atitudinea Domnicăi în faţa morţii aminteşte de înţelepciunea ciobanului mioritic care-şi priveşte senin sfîrşitul, cu conştiinţa datoriei împlinite : „Numai că am mai murit oleacă. Oleacă şi încă oleacă, şi într-o zi gata mă isprăvesc" *(Moartea unui artist)*.

Meşterul Manole prin neobişnuita ecloziune, frecvenţă şi măiestrie cu care este abordat în genuri diferite ale artei, prin semnificaţiile sale multiple — construcţie şi jertfă umană — reprezintă mitul fundamental în care ne regăsim continuu şi deplin.

Nu putem să nu menţionăm, în încheiere, un eveniment literar important şi anume — relevarea legendei româneşti de către dramaturgul portughez Julio Dantas în drama sa *Catedrala* (1970).

Într-o emisiune radiofonică Edgar Papu o aprecia ca singura care, prin valoare şi tensiune tragică, o egalează pe cea a lui Lucian Blaga. Ideea jertfei nu mai vine ca la Blaga, pe calea convingerii, ci prin taina pe care le-o dezvăluie con-

structorilor bizantinul Lazăr sub condiția jurămîntului de a nu trăda secretul și de a înfăptui ceea ce au aflat. Meșterii se află astfel prinși în capcana tragică a acestui jurămînt, iar atitudinea lui Manole îmbină durerea cu scepticismul, neîncrederea cu revolta neputincioasă. Transcriem o scenă din drama lui Dantas, înainte ca sorții să cadă asupra soției meșterului — Marga.

„N i c o l a e : Mai degrabă să mi se taie mîinile decît să bat toaca să le cheme. Eu mă supun soartei, dacă nenorocul va cădea asupra femeii mele, dar nu o chem.

I o r g u : Nici eu.

L a z ă r : Vă înșelați. Eu le cunosc pe femei. Dacă nu aud toaca, vor veni mai repede.

N i c o l a e : (către Manole) Crezi că vor veni mai repede dacă nu aud toaca, Meștere Manole ?

M a n o l e : De ce șovăi tu ? De ce pregetă toți să bată toaca și nu pregetă să săvîrșească o crimă ?

I o r g u : S-a dus Lazăr să bată toaca.

N i c o l a e : Vezi, Lazăr are mai mult curaj decît noi.

M a n o l e : Curaj, de ce ? (se aude toaca). Pentru că primejduiește vieți care nu-i sînt scumpe ? Aceste bătăi de toacă nu le cheamă la moarte nici pe femeia lui, nici pe sora lui, nici pe fiica lui. Pe femeia ta, Nicolae, pe fiica ta, Iorgule, pe sora ta, Andrei, le cheamă. Ce e scump altora, inimii altora, el o sfîșie. Nu vă încredeți în acest om, fraților ! E un nelegiuit, un ucigaș, un înșelător, e satana care vrea să încerce să ne silească a ne cufunda brațele chiar în sîngele nostru. Luați aminte în cugetul vostru, de omorul ticălos pe care sînteți gata a-l săvîrși, luați aminte că în inimile noastre nu bat inimi de fiară, ci inimi de oameni.

N i c o l a e : Domnul știe prea bine că noi dorim ca biserica să fie înălțată.

I o r g u : Lazăr e cel care are dreptate, nu tu, Manole. N-am jurat oare în fața lui Lazăr ? Trebuie să ne ținem jurămîntul.

N i c o l a e : Cine e vrăjmașul lui Lazăr e vrăjmașul nostru.

M a n o l e : O, nebunie omenească, ce întunecată e puterea ta !“.

Drama lui Dantas, aşa cum preciza comentatorul ei radiofonic, e „tragedia omului constrîns, nu din propria sa convingere, ca la Blaga, ci ca urmare a unor împrejurări neprevăzute care nu se mai pot înlătura“. Manole se sacrifică involuntar, obligat numai de un jurămînt a cărui taină nu o cunoaşte.

*Catedrala* lui Julio Dantas reprezintă o nouă cale de deschidere a universalităţii româneşti.

# IV. LA CONFLUENȚA CU MITUL

„Omul este plin de zei, iar propria sa gîndire este un mecanism analog genezei mitice."

Louis Aragon

În afara creațiilor de evidentă sorginte mitică există numeroase alte lucrări situate în zariștea mitului. Nu mai este vorba de izvoare mitice care să constituie substanța intimă a operei, nici de eroi arhetipali cu valoare exemplară și nici de o gîndire sau o viziune mitică, ci de fulgurante tangențe cu mitul. Aspecte ale vieții cotidiene interpretate în sens mitic determină SIMILI mitici referitori la personaje, situații, atmosferă, spațiu sau timp.

Inserția unor asemenea „fragmente mitice" în țesătura unor piese de cu totul altă factură potențează atmosfera de suspans și creează un halou de poezie stranie. Personajele ies din tiparele caligrafierii realiste și acced spre zone inefabile și misterioase. Astfel cîteva din piesele scrise de Lucian Blaga, I. M. Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Horia Lovinescu, Mircea Eliade, D. R. Popescu, Vasile Rebreanu sau Fănuș Neagu, fără a fi piese mitice, pot fi situate la confluența cu mitul.

Creația lui Lucian Blaga, prin excelență o creație mitică, sondează așa cum am văzut vechi mituri folclorice românești sau universale : Manole-creatorul, Zamolxe-profetul, Isus-pămîntul, Noe-biblicul. Pe linia aceleiași filiații se înscrie și *Înviere* [1], pantomimă inspirată din balada *Voichița,* prelucrare după *Lenore* de Bürger. Entuziasmat de straniul baladei românești, autorul *Spațiului mioritic* o situa valoric alături

[1] Lucian Blaga, *Inviere,* pantomimă, *Opere*, 4, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Ed. Univers, Buc., 1977.

de *Miorița* și *Meșterul Manole* considerînd-o „balada noastră romantică prin excelență", „cu calități de imaginație, viziune și un ciudat element apocaliptic". Aici dramaturgul își descoperă incontestabile virtuți plastice, cuvîntul e înlocuit prin expresivitatea gestului și a mimicii, prin funcționalitatea decorului. Ca și în *Zamolxe, Meșterul Manole* sau *Arca lui Noe* acțiunea se petrece „în afară de loc și timp", într-un sat mitic românesc care-și trăiește de veacuri bucuriile și tristețile în osmoză deplină cu cosmosul. Orația de nuntă se desfășoară după ritualul cunoscut, Voichița e pețită pe rînd, într-o sugestivă defilare, de pretendenții cu nume generic — Plugarul, Faurul, Porcarul, Păcală, Feciorul Frumos. Atmosfera de veselie bahică din actul I, realizată prin intervenția miticului Păcală, devine terifiantă și apocaliptică în actul următor cînd ciuma ia proporțiile unui cataclism cosmic. Prin vămile văzduhului trece șuierul, stelele se întretaie și cad peste sat, trezind „groaza metafizică de existență", ciuma cosașă traversează grotesc, macabru scena. Blestemul, asemenea celui din baladă este sumbru murmurat, Mama amenință fatidic de trei ori, în jurul mormîntului: „Din mormînt să ieși și să-ți faci sicriul cal, vălul de pe față să ți-l faci șa, să-mi aduci pe Voichița". Intuind imposibilitatea de a realiza scenic călătoria fantastică a fratelui mort, Blaga nu o descrie, ci doar o sugerează. Urmînd îndeaproape schema baladei, reușește să potențeze înțelesurile tragice și semnificațiile mitice prin intermediul unor imagini sinteză, prin plasticizare și stilizare, diversificîndu-și astfel modalitățile artistice de expresie.

Două piese din dramaturgia lui Lucian Blaga se sustrag însă universului mitic: drama psihologică *Daria* și jocul dramatic *Ivanca*. Sub influența lui Freud abordează acum probleme psihanalitice și deplasează „investigația de la cosmic la psihologic".[2] Dacă în celelalte creații cadrul era acela al perspectivei cosmice în *Daria*[3] fundalul se reduce la interiorul prozaic al unei încăperi, ruptă parcă de restul lumii, sufletele fiind pradă patimei oarbe. Daria, eroina piesei cu același nume, trezită la viață de tumultul dragostei își aureolează iubitul cu puteri demiurgice. Insignifiantul Loga îi apare ai-

---

[2] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, Buc., 1976, p. 369.

[3] Lucian Blaga, *Daria*, în *Opere*, vol. 4, Ed. Minerva, 1977.

doma Sf. Gheorghe salvatorul, un efeb strălucitor umblînd parcă gol peste ogoarele cu grîu încolţit, gata să învie .morţii cu o atingere de deget sau să sufle duh peste femeia de lut".

Sub impulsul aceleiaşi patimi devastatoare acţionează şi *Ivanca*[4], o Nonă mai sălbatecă, mai instinctuală, „o tulbure alchimie", de „ochi", „de sete şi trup". Făptură „cu părul aramă topită", cu ochii „lacuri verzi", nu ştie nici ea cine este : „M-am născut, sunt fluier şi umblu. Restul tăcere". E mai degrabă natură dezlănţuită ca şi floarea şi vîntul care-i biciuie trupul gol cînd aleargă peste cîmpuri. La fel Tatăl, popă răspopit, stranie apariţie ivită parcă din „celălalt tărîm", jumătate pămînt, jumătate gînd rău, îşi simte trupul răscolit de vîntul de martie „ca un larg şi nebun duh ţîşnit din nările taurului sau ale berbecului solar". Viscerale şi demonice, la graniţa dintre real şi fantastic, nu mai cunosc nimic din setea de perfecţiune a lui Manole şi nici din drama autoregăsirii Popii din *Tulburarea apelor*. Sînt numai dorinţă şi patimă, un univers uman, redus, ca şi în teatrul expresionist, la „glasul crud, impersonal, al instinctului".

Ca şi Lucian Blaga care prin *Daria* sau *Ivanca* se situează la confluenţa cu mitul şi Ion Marin Sadoveanu sau Vasile Voiculescu în unele din feerii, mistere sau drame psihologice, recurg la elemente mitice. În poemul dramatic *Metamorfoze*[5] apelul la mitologic şi legendar constituie pretextul unei dezbateri lirico-poetice despre taina existenţei. Motivul „teatrului ca joc" îi permite autorului trecerea de la real la miraculosul feeric, în constelaţia de vis a aştrilor. Conflictul izvorăşte din confruntarea principiilor antinomice care guvernează lumea — binele şi răul — într-o sugestivă exprimare poetică, Treimea primăverii şi Fir de funigel, simbolul toamnei. Personajele alegorice acţionează cu putere de demiurg. Treimea primăverii, ca în „illo tempore" croieşte tiparele naturii „robe şi hlamide de maci şi de lalele", Alchimistul umple potirele cu parfum şi culoare iar Armurierul înarmează cărăbuşi, licurici sau albine cu căşti şi antene, lămpaşe şi stilete. Simbolica treime e investită şi cu atribute bi-

---

[4] Lucian Blaga, *Ivanca*, joc dramatic, în *Opere*, vol. 4, ed. cit.

[5] Ion Marin Sadoveanu, *Metamorfoze*, poem dramatic într-un act şi un prolog, în *Scrieri*, Ed. pt. literatură, Buc., 1969.

blice, iar Fir de funigel amintește de „demonul tîrziu“, de îngerul căzut, un Jezebel de feerie.

Prezența Internului, bizarul personaj din misterul *Anno Domini* [6], cu „răni în palmă“, rostind chemarea „lăsați-l să vie la mine“, nu lasă nici o îndoială asupra esenței sale cristice. Pe fundalul unei drame psihologice, cu accente naturaliste și patologice, un asemenea personaj ar fi dorit, în intenția autorului, să accentueze ideea de înaltă umanitate necesară în momentele cele mai precare ale existenței.

Cu *Molima* [7] ne aflăm în plină dramă psihologică, sub semnul psihanalizei lui Freud. Vechiului fatum din tragedia greacă îi ia locul, ca și la O'Neill, ereditatea maladivă, dragostea nimicitoare atinge limitele patologicului. „Încăpățînarea iubirii“ Mariei pentru fiul ei Mihai, și apoi a acestuia pentru Dinu, determină conflictul tragic al piesei. „Ești geloasă, infam de geloasă pe Viorica, își apostrofează Mihai mama, în unul din cele mai dramatice momente ale piesei. ... ...Ești geloasă ca o femeie cu care am trăit“... „Ca o amantă înșelată !“ Un adevărat virus, o otravă, un fel de „lepră“ a sufletelor, o „molimă“ distruge pe cei atinși de ea. Atmosfera înăbușitoare a vieții claustrate se intensifică prin prezența malefică a peisajului. Dobrogea veche trăiește în încremenirea ei de piatră cu „pămîntul ars și crăpat...“, „cu salcîmii rari, albi de praf, ca niște zidari“. Cu sufletul de moarte, un nesfîrșit osuarum în care „trosnesc pretutindeni oasele amestecate de veacuri, ca niște morți rău îngropați sub dușumea“. Terifiantă și fabuloasă Dobrogea domină și determină acțiunile eroilor cu intoleranța destinului antic.

Ecouri mitico-magice găsim și în piesa lui Vasile Voiculescu *Umbra* [8]. Bătrîna Savila veghează cu neclintită îndîrjire întru respectarea obiceiurilor și credințelor străvechi ale neamului. Legea ei nescrisă e „datina“. În numele datinei își „cinstește morții din pămînt“ cărora le aprinde lumină. Și tot în numele datinei judecă și pedepsește păcatul : „Sîngele

---

[6] Ion Marin Sadoveanu, *Anno Domini*, în *vol. cit.*

[7] Idem, *Molima*, în vol. cit.

[8] V. Voiculescu, *Umbra*, piesă în 3 acte și 6 tablouri, în vol. *Duhul pămîntului*, Fundația pentru Literatură și Artă, Buc., 1943.

trebuie să rămînă curat, cum e datina din moşi, strămoşi. Nepoata nu se cade să ia pe unchi-său". Şi fără şovăire, ca în uitatele credinţe populare măsoară cu trestia umbra fetei, ştiind că după patruzeci de zile va muri: „Tot păcatul îşi cată vinovatul".

Prin piesă trece un duh rău, un duh al nebuniei — un fel de hybris al dorinţei de înavuţire, cu orice preţ, a lui Jorj sau al dragostei bolnăvicioase care rătăceşte mintea „lunaticei" Lizeta. Satul pare că trăieşte după tipare ancestrale, într-o sensibilă apropiere de mituri. Momentele de tensiune ale piesei, cu deschidere spre tragicul antic şi unda ei de poezie stranie, de factură expresionistă nu fuzionează cu filonul satiric.

O subtilă intrusiune a miticului în cotidian întîlnim şi în piesele unor dramaturgi contemporani. Vasile Rebreanu, de pildă, scrie lucrări de valori şi structuri diferite. Cele de factură mitico-simbolică, situate la graniţa dintre real şi fantastic, constituie meditaţii grave asupra existenţei, viaţa, dragostea, moartea apar într-o inextricabilă fuziune. Ca în epica populară, viaţa este înţeleasă ca trecere continuă, un drum neîntrerupt de la fiinţă la nefiinţă, omul, asemenea ciobanului mioritic îşi întîmpină sfîrşitul în linişte, cu sentimentul datoriei împlinite. Cadrul obişnuit, familial cu care încep asemenea piese este invadat, treptat, de elemente supranaturale, fantasticul se insinuează în viaţa cotidiană. În *Necunoscuta* [9] personaje reale, cu precisă determinare socială, Mama şi Bărbatul, doctor în ştiinţă, intră într-un dialog ciudat şi în acelaşi timp firesc cu personaje enigmatice. Siana, bătrîna menajeră, pare însăşi întruchiparea populară a morţii, cu coasa şi ghemul uriaş de pe care se deapănă firul vieţii. Sosirea Fetei, în realitate imaginea tinerei moartă cu un an în urmă, este precedată de tropotul calului negru, calul psihopomp, mesager al lumii de dincolo. Elemente mitice şi fantastice se suprapum pe detalii cotidiene într-o atmosferă densă, supraîncărcată de mister.

La fel în *Gelozie* lungul monolog al bărbatului care-şi aşteaptă iubita se încheie cu un moment straniu, derutant: de sub faldurile rochiei apar „două frumoase copite de cal".

---

[9] Vasile Rebreanu, *Necunoscuta,* în vol. *Teatru,* Ed. Eminescu, Buc., 1972.

Pornind de la formula „teatrului în teatru“ autorul prezintă în *Impresara*, prin intermediul fantasticului macabru, situația limită a cîtorva personaje aflate în fața sfîrșitului iminent. Impresara nu este altcineva decît întruparea deghizată a morții care intolerantă tulbură armoniile realului.

Apelul la alegorie și simbol îi permite dramaturgului să realizeze în „absența tragică în patru părți“, *Securi pentru funii*, o dramatică meditație despre condiția umană. Bărbatul și Femeia, reeditare modernă a miticului Atlas, țin pe umerii lor cerul. După ce războiul nimicitor îi răpește Bărbatul, Femeia trebuie să poarte pe umerii ei și partea lui de cer, luptîndu-se cu singurătatea și urîtul, cu praful care acoperă stelele, cu „anotimpul noapte“ și „anotimpul întuneric“, cu lupii și corbii albi, cu pădurea care o sufocă. În veghea ei neîntreruptă are statornicia și dîrzenia pietrei.

Indiferent de structura pieselor lui Vasile Rebreanu „absențe tragice“, poeme baladești, monoloage, piese pseudo-polițiste sau enigmatice se remarcă, ca o trăsătură comună, proiecția faptului cotidian în mit. Atmosfera capătă astfel tensiune și gravitate, se încarcă de straniu și mister. Frecvent se întîlnesc simboluri, metafore și alegorii, uneori necesare și expresive, alteori aglomerate și absconse, laitmotivuri, imagini obsesive : cai, stele, zori, ape. Proverbele, zicătorile, ritualul paparudelor, descîntecele, blestemele sînt de esență mitico-folclorică. Femeia din *Securi pentru funii* vede, ca în vechile mituri românești, chipul iubitului în bobul de grîu, iar Vall din *Asasinatul de pe plaja pustie* se naște ca și Făt-Frumos, numai atunci cînd i se promite „cea mai minunată dintre jucăriile lumii : viața... viața fără de moarte“.

În dramele poetice *Echipa de zgomote* [10] și *Scoica de lemn* [11] Fănuș Neagu creează o mitologie aparte. Referindu-se la *Echipa de zgomote*, Nicolae Balotă remarca fascinanta întreprindere a autorului de a „dramatiza miturile cîmpiei“ într-o specie de mister modern căruia îi găsește și tonul și

---

[10] Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote*, piesă în două părți, Ed. Cartea Românească, Buc., 1971.

[11] Fănuș Neagu, *Scoica de lemn*, *Luceafărul*, 17 decembrie 1977.

mecanismul derulării lui.[12] Membrii clanului Rîmniceanu, componenții echipei de zgomote dintr-un platou de filmare sînt copiile palide ale strămoşului arhetipal, ale bătrînului bizon. Ratați și abulici, înăcriți și brutali, sufocați de mediocritatea unei banale existențe par mituri degradate ale acelui „model patern". Dacă bătrînul întruchipa bizonul „cîmpiei absurde", un ciudat amestec de lumină și întuneric, îngenunchind „numai în vadul apelor, niciodată în praf", purtînd pe frunte „semnul călăului", fiii lui, ai ultimului bizon, descendenții unui neam puternic, s-au transformat în bieți „cai de salon", lipsiți de freamătul depărtărilor și al marilor spații. Mitul tatălui bizon revine ca un laitmotiv în memoria colectivă a familiei fiind readus cu obstinație de Nil. Fiul rătăcitor cu „semnul călăului" pe frunte și cu aspirația nemărginirii în suflet destramă brutal visul, iluzia familiei, punînd în față oglinda nedisimulată a adevărului. El scormonește în adîncuri, scoate la iveală faptele uitate, convins că „morții sînt puterea pămîtului", „puterea și patima". Și pentru a salva jalnica familie a bizonului se sacrifică aruncîndu-se în mijlocul haitei de lupi. Răzvrătitul Nil reabilitează amintirea marelui bizon.

În *Scoica de lemn*, Fănuş Neagu continuă fascinanta întreprindere de a „dramatiza miturile cîmpiei". De data aceasta Dobrogea apare ca păstrătoarea spiritualității și permanenței neamului. Dacă muntele ascundea, ca o comoară de mare preț, „vatra lui Zamolxe", cîmpia dobrogeană cuprinde în străfundurile ei „biserica de sub pămînt" dăinuind de sute de ani. „Pereții sînt făcuți din miliarde de pești zburători și pești-fluture care se rotesc necontenit pe un teren fix : praguri, ferestre, streașină, cupole... A făcut-o un preot bătrîn, ca să nu ne pierdem credința și neamul sub năvălirile turcilor".

Dobrogea, străbătută de tropotul cailor mitici sau scăldată de țărmul mării, cunoaște tainele lumii. În prima noapte a primăverii „toate valurile vin pe rînd", și i se spovedesc, valurile vorbesc, iar pămîntul „înalță niște pînze străvezii, de ascultare și suspine". Lumea își păstrează puritatea dintîi, „visele sînt căptușite cu petale de mac", iar oamenii pot răs-

---

[12] Nicolae Balotă, *Echipa de zgomote, România literară*, 8 aprilie 1971.

punde la orice întrebare fiindcă l-au văzut pe „zeul apelor", înveşmîntat în pelerina lui „încheiată cu trei lăstuni de aur". În mirifica atmosferă a Dobrogei eroii trăiesc în lumea evanescentă a feeriei şi candorii, într-o casă de la marginea mării, o „scoică de lemn" care „păstrează toate zgomotele lumii". Universul de vrajă se spulberă odată cu imixtiunea prozaismului şi pragmatismului, jocul de-a visarea se încheie tragic.

Cu o mai pronunţată notă poetică *Scoica de lemn,* ca şi *Echipa de zgomote,* se remarcă nu atît prin acuitatea conflictului sau pregnanţa caracterelor, ci prin limbajul metaforic, frumuseţea incantatorie a cuvintelor, pitorescul culorii, enigmatice irizări de mit şi legendă.

Inedite reverberaţii mitice cunoaşte şi piesa lui Mircea Eliade, *Coloana nesfîrşită.*[13] Atras de complexa personalitate a lui Constantin Brâncuşi, Mircea Eliade îi defineşte spiritualitatea şi descifrează geneza creaţiei, întemeiată pe miturile primordiale. Ca şi Lucian Blaga, sculptorul de la Hobiţa îşi revendică „matricea stilistică" de la aceeaşi matcă ţărănească, pătrunzînd „în zonele fertile ale duhului popular".[14] Mitul folcloric al păsării măiastre, cel al iubiţilor uniţi în moarte, sau al stîlpului cerului şi-au găsit o splendidă materializare în zborul Măiastrelor, în îmbrăţişarea Sărutului sau în elanul ascensional al Coloanei infinite.

În piesa lui Mircea Eliade, alături de mitul coloanei cerului, acel AXIS MUNDI, cu rădăcini în epoca megalitică se întîlnesc şi ecouri ale mitului jertfei creatoare, ale tinereţii fără bătrîneţe, ale permanenţei şi reînnoirii veşnice : „Dar nu ne naştem din nou în fiecare dimineaţă cînd ne deşteptăm din somn şi din noapte ? Şi nu renaştem în fiecare primăvară ? Şi nu ne naştem din nou îndrăgostindu-ne, şi iarăşi din nou trezindu-ne dintr-o dragoste ?"

Piesa se înscrie ca un amplu eseu filozofic despre condiţia umană, în general, şi condiţia creatorului, în special. Coloana simbolizează urcuşul, tendinţa permanentă a omului de înălţare. Preţul se plăteşte însă din greu prin „muncă, muncă, trudă, renunţare". „Spre cer oamenii nu pot zbura, aşa cum

---

[13] Mircea Eliade, *Coloana nesfîrşită,* piesă în 3 acte, *Secolul 20,* nr. 10, 11, 12, 1976.

[14] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius,* Fundaţia pentru lit. şi artă, Buc., 1943, p. 372.

zboară păsările. Spre cer omul trebuie să urce. Să urce mereu."

Structurată ca un dialog al creatorului cu sine însuși, cu propria-i conștiință, un incitant alter ego asemenea daimonionului socratic, piesa este, după cum o caracteriza autorul, în primul rînd un „text de citit, nu de montat". Un poem filozofic care invită la cugetare oferind o interpretare cu totul personală operei sculptorului care a făcut „natura să zboare" și a creat „pentru toți oamenii din toate timpurile". [15]

Alteori mitul, fără a avea tangețe cu acțiunea propriu-zisă, denumește, ca și *Orfeu în infern* a lui Tennessee Williams, titlul unor piese. Horia Lovinescu își intitulează două din dramele sale *Și eu am fost în Arcadia* și *Paradisul*. Firește nu este vorba de o imaginară călătorie în patria mitică a artei bucolice, ci de o lucidă introspecție în propriul eu din dorința de a găsi teritoriul nealterat al purității. După cum nici Paradisul nu reprezintă raiul biblic, ci un spațiu interplanetar al anilor două mii, în care indivizii „Adami și Eve" dominați de forțe tiranice sînt frustrați de bucuria de a munci, de a iubi și de a trăi.

„Fragmente mitice" inserate în țesătura unor piese creează momente de elevată poezie. Astfel unul din cele mai frumoase mituri antropogonice despre nașterea omului din floare ni-l oferă Silvia din piesa lui D. R. Popescu *Acești îngeri triști*.

Dacă în Geneză omul chtonic era plămădit de Elohim din tină, lut sau pulbere, dacă în ENUMA ELISH zeul Marduk crea lumea prin dezmembrarea monstrului Tiamat, dacă oul primordial al lui Brahma, sau cel chinezesc PAN-KU, erau izvorul universului, Silvia, eroina lui D. R. Popescu, concepe un mit antropogonic floral : „Și uite cum credeam eu că am venit pe lume : mama s-a dus în grădina noastră, aveam o grădină mare, cu flori și cu iarbă, cu meri și cu salcîmi... Mama s-a dus între flori și a stat între flori și a luat busuioc și părăluțe, și indrușaim, și măgheran, și iarbă neagră, și re-

---

[15] Dintre lucrările inspirate din mitul coloanei cerului menționăm piesa lui Iuliu Rațiu *Neștiutul cerc al sărutului* și poemul simfonic al lui Tiberiu Olah *Coloana nesfîrșită*.

gina nopții, și mi-a făcut din ele mîinile, și a luat siminoc și scînteioară, și mușcată, și oman, și floare de vin, și lămîiță, și indrușaim iarăși, și busuioc..." [16].

Monologul Silviei pare desprins din legendele românești despre facerea lumii. Aceeași simplitate și candoare, aceeași imaginație poetică de o naivitate cuceritoare. Repetiția numelor de floare, cu iz de poveste, reluate ca într-un cîntec, exprimarea directă, orală dau farmec și poezie unică unui adevărat poem în proză.

---

[16] D. R. Popescu, *Acești îngeri triști, Teatru,* Ed. Dacia, Cluj, 1970.

# V. MITUL DRAMATIC ÎN PERSPECTIVĂ CONTEMPORANĂ

„Orice explicare în fața publicului a unui mit e o limitare a adevărului. Miturile, oricît ar fi ele de clare, ne scapă printre degete de cîteva mii de ani și asta le conferă viabilitatea."

D. R. Popescu

Așa cum am încercat să demonstrăm, motivele mitice sînt permanențe ale culturii universale, fiecare popor regăsindu-și o parte din spiritualitate, din trăsăturile specifice ale individualității, în preluarea anumitor mituri sau în proliferarea unor mituri originale.

S-ar fi putut ca secolul nostru, secolul spațiilor interplanetare, să supraliciteze rațiunea și să refuze mitul, cu aura lui de poezie și mister. Și, uneori, a și făcut-o. Logos-ul s-a opus mythos-ului, știința a ridicat argumente severe în înțelegerea profundă a lumii. Paul Valéry exprima idealul științific în opoziție cu orice mitologie, atunci cînd scria : „Ceea ce piere prin puțin mai multă precizie este un mit. Sub rigoarea privirii și sub loviturile multiple și convergente ale problemelor și interogațiilor categorice cu care spiritul treaz se înarmează vedeți miturile secătuind și murind". [1]

La fel și psihologia, prin Roger Caillois, deprecia în egală măsură mitul cînd vedea în el doar expresia unei drame interioare : „În afara ritualelor cultice mitul își pierde dacă nu rațiunea de a exista, în orice caz cea mai mare parte a puterii sale de exaltare : capacitatea de a fi trăit. Devine pur și simplu literatură, ca cea mai mare parte a mitologiei grecești în epoca clasică". [2] Pentru savanții care judecă mitul

---

[1] Paul Valéry, *Petite lettre sur les mythes*, Variété, II (1930), Gallimard, Paris, p. 250—251.

[2] Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938, p. 30.

doar cu ochii reci ai raţiunii (H. Krappe) acesta prezintă un interes pur documentar, o etapă a mentalităţii primitive (Levy Brühl) sau o etapă premergătoare gîndirii raţionale (Tylor, Frazer, Cassirer).

Dar şi după ce mentalitatea ştiinţifică a luat locul celei fabuloase, fantasticul mitic emoţionează coordonatele lumii moderne. Actul cunoaşterii nu este un act simplu, nemijlocit, ci aşa cum sublinia V. I. Lenin, un act complex care CUPRINDE ÎN SINE posibilitatea desprinderii fanteziei de viaţă; mai mult chiar posibilitatea TRANSFORMĂRII CONCEPTULUI ABSTRACT, A IDEII ÎN FANTEZIE". [3]

În mit adevărul se relevă prin imagini care se adresează mai mult sensibilităţii, în ştiinţă prin concepte care solicită inteligenţa. H. Wallon intuia o similitudine de funcţii între lumea mitică şi cea a ştiinţei, amîndouă fiind o lume a cauzelor „subiacentă sau, mai bine zis, împletită cu lumea afectelor sensibile". [4] Şi lui Roger Garaudy mitul îi apare ca „o primă ştiinţă" cu putere de a prospecta viitorul. [5]

Fără îndoială conştiinţei moderne îi este imposibilă reeditarea unei mitologii în stare pură, bazată numai pe SACRALITATE, ignorînd cuceririle ştiinţei, la fel însă şi demitizarea totală ar duce la un REALISM NATURALIST [6]. Revoluţiile tehnico-ştiinţifice au determinat modificări în toate comportamentele vieţii materiale şi spirituale, dar gîndirea umană nu poate renunţa şi la alte modalităţi în afara datelor ştiinţifice, pentru a sintetiza rezultatele cunoaşterii, nu poate renunţa la mit, la vigoarea şi puterea lui de expresie, la mileniile de cultură pe care le conţine. Renunţarea ar însemna o sărăcire şi o prevalare de o generoasă modalitate a expresivităţii artistice. Oamenii au o imperioasă nevoie de echilibru între luciditate şi vis, între raţional şi imaginar, sensibilitatea solicită incursiuni dincolo de lumea conceptelor, a le-

---

[3] V. I. Lenin, *Opere complete*, Ed. Politică, ed. a II-a, vol. 29, Buc., 1966, p. 301—302.

[4] H. Wallon, *De la act la gîndire*, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1966, p. 123.

[5] Roger Garaudy, *Marxismul secolului XX*, Ed. Politică, Buc., 1969, p. 170.

[6] Al. Tănase, *Cultură şi religie*, Ed. Politică, Bucureşti, 1973, p. 77.

gității și a realității cotidiene. Certitudinile științifice se cer armonizate cu intuițiile afective, cu imaginația care este și ea o cunoaștere „avant la lettre". În fond, nu cumva ceea ce împinge omenirea pe drumul dezlegării tainelor este tocmai intuiția care sondează cu instrumentele ei proprii de cunoaștere și receptare, oferind astfel primele sugestii despre noul tărîm cercetat ?

În ceea ce privește mitul ca model, ca directivă de viață — nu mai este necesar să stăruim asupra aspirației permanente a umanității către asemenea PATERNS. Nevoia de mituri se înscrie ca o dimensiune a ființei umane, o latură subînțeleasă a complexității spiritului, o necesitate implicită și perenă pe care contemporaneitatea trebuie să o accepte ca atare. Oamenii simt o acută dorință de a păstra valorile eterne remodelate și esențializate în funcție de specificul epocii lor.

Mai mult decît atît. Epocile viitoare își vor construi propriile mituri esențializînd, printr-un proces subtil de selecție, din problematica contemporană lor — dominantele, ceea ce le reflectă intrinsec, o caracteristică general irepetabilă, pentru că odată formulate, respectiv înțelese, înseamnă că umanitatea a pășit deja dincolo de ele, în fața altor întrebări.

Iată cum vedem deci mitul în perspectivă : un șir de ferestre deschise spre viitor. Desigur că în cadrul unui fenomen atît de complex s-au produs și se vor produce mutații, unele din laturile componente dominînd asupra altora. La nivelul actual al cunoașterii, raportul om-realitate, exclude supranaturalul. Dar nu este deloc imposibil ca expansiunea cosmică, cea mai mare aventură a minții omenești din istoria sa milenară, să însemne o „a doua copilărie" a omenirii, desigur pe o altă treaptă calitativă, dar o etapă în care „la fonction fabulatrice" să-și găsească o poziție de detașament de avangardă.

Putem afirma, cu certitudine, că miturile (aflate într-o dialectică neîntreruptă a devenirii), aceste plăsmuiri fantastice care aspiră la sinteza cea mai desăvîrșită, vor furniza în continuare materia primă literaturii și teatrului contemporan. Și putem să ne întrebăm, ca și Henri Wald, dacă „n-ar fi

mai ateistă încercarea de a demonstra umanitatea și raționalitatea lor", decît încercarea ateismului de a le doborî? [7]

Este cunoscut faptul că numeroși exegeți analizînd reluarea miturilor antice în parametrii culturii moderne au insistat mai ales asupra unui aspect considerat fundamental — cel parodic. Explicația dată de George Steiner consta în imposibilitatea poetului contemporan de a mai stabili, ca poetul grec, „un contact imediat de teroare sau bucurie cu publicul său", actul teatral nemaifiind o participare afectivă colectivă. Gaëtan Picon observa că miturile vechi au căzut în desuetudine, nemaiputîndu-se realiza acea întîlnire între teatru și publicul său, pe căile imaginarului, întîlnire care făcea teatrul „inseparabil de o mitologie colectivă". [8] Mitul lumii moderne, preciza și Mircea Eliade, nu se mai înfăptuiește la nivelul experimentului uman al întregii societăți, ci la nivelul EXPERIENȚEI INDIVIDUALE, făcîndu-se simțit în visuri, fantezii și nostalgii ale omului modern.

Desigur, înfățișate astfel lucrurile sînt foarte exacte. Dar a privi mitul doar sub aspectul lui parodic, ca simplu travesti sau șaradă alegorică, este propriu mai ales unei anumite mentalități și unei anumite viziuni filozofice, într-o societate în care omul este alienat, este angoasat în însăși condiția lui umană. Că un dramaturg ca Jean Cocteau *(La machine infernale)* sau Hugo von Hofmannsthal *(Oedip und die Sphinx)* deplasează accentul mitului de pe tragismul răscolitor al lui Oedip, în căutarea adevărului, pe elementele ciudate, bizare, care împing dezeroizarea pînă la deriziune, făcînd din erou un non-erou, nu este lipsit de semnificație.

După cum nu este lipsit de semnificație nici faptul că Radu Stanca, de pildă, „citește" mitul oedipian prin prisma încrederii nelimitate în om, în cinstea și demnitatea lui. Este esențializată aici filozofia poporului nostru, cu viziunea sa armonioasă asupra lumii și încrederea în sistemul unor valori durabile.

---

[7] Henri Wald, *Mit și categorie*, în *Homo significans*, Ed. Enciclopedică română, Buc., 1970, p. 58.

[8] Gaëtan Picon, *Regards sur le théâtre. Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1960, p. 298.

Că ideea „jertfei creatoare", specifică unuia din cele mai reprezentative mituri ale culturii româneşti „Meşterul Manale", este reluată azi într-o nouă perspectivă — aceea a subordonării fiinţei individuale celei colective, nu dovedeşte că artistul se doreşte şi este un participant activ la multiplele dezbateri ale cetăţii sale ?

Ni se pare deci, că se poate vorbi, în reluarea unor mituri, cum sînt cele ale Meşterului Manole sau Mioriţei, de stabilirea unui contact direct între teatru şi publicul său, prin intermediul unor probleme care sînt ale individului şi ale întregii noastre societăţi : pasiunea muncii creatoare, dorinţa de desăvîrşire, încrederea în om şi în forţele sale.

Majoritatea pieselor româneşti de sorginte mitică aparţin teatrului poetic. Poetică este, scria Paul Valéry, acea operă capabilă să trezească în receptor o emoţie sau, mai exact, O STARE POETICĂ [9]. Benedetto Croce o identifica cu „bucuria frumuseţii" [10], Gaston Bachelard cu „reveria", iar Mikel Dufrenne cu „încîntarea" provocată de expresivitatea cuvîntului. „Virtutea poeziei, afirma el, este de a ne face egalul ei". [11] Prin valoarea ideatică şi frumuseţea exprimării poetice, cele mai reprezentative piese mitice româneşti emoţionează „elevînd sufletul", cum s-ar fi exprimat E. A. Poe *(The Poetic Principle)*. „Starea poetică" se realizează, mai ales, datorită limbajului poetic şi includerii elementelor ritualice. Puterea expresivă a cuvîntului face ca el să depăşească linearitatea semantică şi, folosit într-o anumită sintaxă poetică, să devină simbol, alegorie, metaforă. Cuvîntul capătă sarcină transfigurativă, devine mesaj transsemnificativ. Limba, preciza Leo Spitzer, „cugetă înainte de toate mitologic". Cuvintele au, la Lucian Blaga, aşa cum am văzut, „o sarcină mitică" şi implicit o aleasă valoare poetică.

Cuvîntul îşi găseşte întruchiparea ideală în cadrul pieselor cu caracter ritualic, care recompun atmosfera originară

---

[9] Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraite, Oeuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, p. 1 321.

[10] Benedetto Croce, *Poezia*, Bucureşti, 1972, p. 31.

[11] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 123.

a teatrului. Dacă pe diverse meridiane, diverşi oameni de teatru au revitalizat şi reteatralizat teatrul şi prin apelul la elemente specifice artei negre sau orientale, la noi s-a mers spre redescoperirea ceremonialului folcloric românesc.

Miturile ţin de tradiţie, iar tradiţia invită la o prelucrare lucidă şi critică. Dincolo de elementele care vizează supranaturalul, trebuie să descoperim în mituri structuri arhaice, transmise prin arta populară, structuri care au înaripat zborul păsărilor lui Brâncuşi, au dat culoare scoarţelor lui Ţuculescu, freamăt gorunilor lui Blaga sau dulce molcom rapsodiilor lui Enescu.

Miturile ţin de tradiţie, dar tradiţia este susceptibilă unei continui îmbogăţiri şi înnori. Fondul mitologic românesc, inestimabil tezaur de frumuseţe etică şi estetică nu este imuabil. Faptele mitice, aceste URF0RMEN cu caracter de durabilitate ale valorilor morale, constituie o carte vie, îmbogăţită cu fiecare nouă generaţie. Faţă de încărcătura preponderent ritualică, din trecut, miturile dobîndesc acum o nouă încărcătură, valenţele laice devin dominante. Noile obiceiuri create azi se înalţă pe substraturi de permanenţă care includ, ca într-o monadă, valorile morale şi spirituale ale neamului nostru.

Ca la nedeile de odinioară, iubitorii de datini din ţara noastră se adună pe crestele Carpaţilor la „Hora din Prislop", la Alaiul nunţilor de la Bîrgău, la Nedeia mocanilor din Voineşti, la Căluşul de la Slatina sau la tradiţionalele sărbători din Ţara Zarandului, Bihor, Reşiţa, Buzău sau Muntele din Jina.[12] Miturile, tradiţiile şi obiceiurile folclorice româneşti reclamă un puternic caracter naţional, atît prin ceea ce semnifică, cît şi prin modul de manifestare sau prin ecoul pe care îl au în cultura contemporană.

Surprinzînd dialectica frămîntărilor creatoare şi răspunzînd interogaţiilor fundamentale ale existenţei, miturile sînt valori perene pe care le preluăm sau le creăm sub semnul vremii noastre de azi — umanismul socialist.

---

[12] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, Bucureşti, 1976, p. 177.

Mioriţa, Meşterul Manole sau Făt-Frumos sînt însemne ale spiritualităţii noastre româneşti.

Prin adîncul lor mesaj umanist, miturile, departe de a fi simple digresiuni poetice, reprezintă permanenţe vii, trăsături de unire între trecutul şi prezentul artistic, pietre de hotar care străjuiesc un drum neîntrerupt, jalonînd o posibilă istorie a mutaţiilor ideilor omenirii, de la origini pînă în zilele noastre.

# RÉSUMÉ

Du vaste domaine du mythe, envisagé comme phénomène de culture, le présent ouvrage a porté son choix sur une section bien délimitée : le reflet des motifs mythiques dans la dramaturgie roumaine. Il nous faut préciser que cette option est née du désir de démontrer l'abondance de tels motifs — de circulation universelle, mais surtout autochtone — exprimés artistiquement et esthétiquement dans des œuvres originales, à caractère national marqué. Envisagés sous ce jour, les mythes comprennent, de fait, les caractéristiques du récit roumain, avec ses interrogations majeures, ses réflexions sur l'existence, qui expriment d'une manière spécifique les traits essentiels de notre peuple. Autant le pâtre de „Miorița" que Maître Manole ou le Prince Charmant sont des insignes de la spiritualité et de la viabilité de la culture roumaine.

## I. MYTHE ET THÉATRE
## COURTE INCURSION DANS L'HISTOIRE DU MYTHE DRAMATIQUE

L'auteur commence par établir un rapport mythe — théâtre et fait une courte incursion dans l'histoire de la littérature dramatique, examinant, à travers quelques étapes importantes de la culture humaine, la désacralisation du thème mythique et la pénétration des éléments rationnels qui réduisent ou tout bonnement annulent le mystère processus qui est, en dernier ressort, celui de la CONNAISSANCE. L'Antiquité hellène nous offre dans l'embryon les données nécessaires pour la compréhension et l'interprétation du mythe. Homère et Hésiode, ce *modern patern* sur lequel a été édifiée une

bonne partie de la culture de l'humanité, ont LITTÉRATURISÉ la riche tradition folklorique de l'Hellade, cependant qu'Eschyle, Sophocle et Euripide, nourris des „miettes du banquet homérique", ont amassé un inestimable trésor de valeur humaine : la tragédie grecque. D'Eschyle à Euripide, on peut — paraphrasant une idée de Northrop Frye — dire que l'itinéraire du mythe a évolué du MODE MYTHIQUE au MODE IRONIQUE. Nietzche affirmait que, par là, Euripide a diminué la beauté des mythes, mais en fait il a ainsi HUMANISÉ la tragédie, la ramenant du ciel sur terre.

A côté du mythe de Prométhée ou d'Oreste apparaissent le mythe de la Caverne ou celui de Protagoras. Si Homère et Eschyle ADAPTENT les mythes, les enrichissant de nouvelles significations, Platon les CRÉE. L'histoire de la culture humaine ne fait que reprendre les mythes existants, en leur prêtant une nouvelle valeur, ou en créer de nouveaux. Le merveilleux quotidien de notre siècle, remarquait Blaga, noue et dénoue des mythes à chaque pas.

Les philosophes antiques opposent au mythe le logos, la raison. De la DÉSACRALISATION à la DÉMYTHIFICATION il n'y a qu'un pas, ainsi que le démontrent Aristophane et Joyce.

Des anciens aux modernes, les mythes ont subi une continuelle métamorphose et leur odyssée a connu de nombreux avatars. L'Antiquité a crée des métaphores de proportions énormes. La recrudescence de ces métaphore représente un phénomène d'assimilation, mais aussi le reflet d'une autre époque. Les significations se compriment et se dilatent simultanément. Il s'agit d'une dialecte des valeurs dans le cadre d'un même motif, à moins, bien sûr, qu'il ne s'agisse d'un simple travesti. La reprise du mythe peut représenter un enrichissement, par réévaluation, mais aussi une inspiration appauvrie par une reprise mécanique, sans rien de plus.

Le mythe demeure pour l'art contemporain ce que Roland Barthes nommait une RÉSERVE D'HISTOIRE, dont la transposition se fait en fonction des préoccupations et des problèmes de notre époque.

## II. MYTHES UNIVERSELS EN CONFIGURATIONS DRAMATIQUES ROUMAINES

### 1. **Le mythe antique retrouvé**

L'intérêt pour la mythologie se situe, dans la culture roumaine, dans le cadre des préoccupations de nos intellectuels pour l'antiquité, préoccupations déterminées par la renaissance du sentiment national de notre origine et par leur formation classique. De *Mitologie pe*

*limba românească* (Mythologie en langue roumaine) (1830), par Stanciu Căpăţîneanul, aux ouvrages de Demetriu N. Preda, Demetriu Iarcu, Alexandru Odobescu, qui signait en 1879, la preface des contes de Petre Ispirescu, et jusqu'à *Mitologia clasică* (Mythologie classique) (1898) de Lazăr Şăineanu ou aux articles publiés dans „Transilvania" (1876) par Gregoriu Silaşi, la mythologie est comprise comme l'un des phénomènes importants de la culture humaine. C'est ainsi que la présentent également G. Popa Lisseanu, I. Kiriac, I. Cuţui, Gh. Dem. Andreescu, mais les efforts pour expliquer la genèse des mythes pèchent par leur caractère unilatéral, ne prenant en considération que les facteurs naturels et subjectifs et négligeant en échange le rôle et l'importance des facteurs sociaux.

Pour ce qui est du mode d'aborder les motifs mythiques dans la littérature du siècle dernier, nous estimons que l'on peut distinguer trois étapes : la première est celle de la poésie anacréontique, dans laquelle la mythologie et réduite à un simple verbalisme, à un ornement conventionnel et artificiel du langage. Suit une période au cours de laquelle l'antiquité est goûtée pour Homère et les grandes épopées historiques, par Asaki, Heliade, Negruzzi, Bolintineanu et Aron Densuşianu. La troisième étape d'adoption des motifs mythiques est constituée par leur présence dans la dramaturgie, autant dans des pièces comiques, comme *Giudecata femeilor* (Le jugement des femmes), par Costake Conaki, ou *Mirtil şi Hloe* (Myrtille et Chloé), par Gh. Asaki, que dans des tragédies, ou l'antiquité n'est adoptée que tard et dans des ouvrages mineurs. Les uns sont le produit d'imitations de bibliothèque imprégnées de classicisme, comme *Rhea Silvia*, par N. Scurtescu, ou *Electra*, par Th. Aslan ; les autres sont des adaptations en vers romantiques d'épisodes pittoresques ou exotiques -- *Pygmalion* et *Amilcar Barca*, par G. Bengescu. Les personnages romains — Cicéron, Catilina, Martial, Catulle, Torquatus — héros de pièces dues aux obscurs N. A. Bogdan, Ion N. Şoimescu, V. A. Urechia — envahissent la littérature. Nos épigones du classicisme appliquent les préceptes de Boileau et les pièces écrites dans le goût du temps pour les montages fastueux, de grand spectacle, oscillent entre la rigueur classique de la construction et le romantisme du verbe poétique.

C'est à peine au XX$^{e}$ siècle que le théâtre connaît un revirement du mythe antique et réalise quelques créations de valeur incontestable.

a) *Prométhée — le rebelle*

Après le conte de fées d'Al. Odobescu „Epimenteu şi Pandora", inspiré des adaptations de l'Anglais G. W. Fox, et le poème de Philippide „Izgonirea lui Prometeu" (L'expulsion de Prométhée), l'oeuvre la plus représentative est la tragédie de Victor Eftimiu *Prometeu*. V. Eftimiu réussit en premier lieu à créer une permanence du mythe, l'action se déroulant dans un temps illimité, propre à démontrer justement la qualité impérissable du héros et de son sacrifice. La cosmopée est remplacée par une tragédie de facture réaliste, où la présence de l'homme constitue l'argument concret pour la définition des actions du héros.

b) *Oedipe ou la vocation de la vérité*

C'est toujours Victor Eftimiu qui, dans sa tragédie *Thebaida*, prend sur lui de ressusciter les principaux événements liés à la race des Labdacides. Tentative pleine de risques étant donné, d'une part, l'extraordinaire richesse de faits et d'idées que l'auteur tente de réunir dans une seule oeuvre et, d'autre part, le caractère de narration plus ou moins impersonnelle des faits, avec des variations mineures — tenant plus à la forme qu'au fond — par rapport aux tragédies antérieures.

Par *Oedip — salvat* (Oedipe — sauvé), pièce à thèse d'une intense vibration poétique, Radu Stanca communique un puissant message humaniste : dans le combat entre le bien et le mal, dans sa marche pénible vers la vérité, Oedipe est guidé par la flamme prométhéenne, qui brise la volonté des dieux. Son héros devient un titan, là où prend fin l'existence du vieil Oedipe, sur le chemin de Colone.

Quant à la tragédie lyrique en quatre actes *Oedipe* de George Enescu, Nicolae Iorga en a saisi les résonances roumaines : solennité moldave, douceur caractéristique pour le peuple roumain, sens ancestral de la mesure, qui sont „à nous, bien à nous" et qui confèrent à l'oeuvre une remarquable originalité et puissance dramatique.

c) *Les Atrides et la tentation de l'hybridité*

Par sa tragédie *Les Atrides*, qui est en premier lieu un drame de l'amour trompé, V. Eftimiu a tenté d'interpréter les événements dans l'esprit des conceptions contemporaines et de donner aux per-

sonnages une nouvelle dimension, au niveau de la psychologie contemporaine.

Dans les fragments dramatiques *Oreste* et *Electra și cititorul din 1960* (Electre et le lecteur de 1960), Alice Voinescu offre, à la manière des dialogues de Platon, un mode inédit de mettre en lumière l'essence humaine de quelques-uns des héros atrides. Parmi les collatéraux des Atrides, Nicolae Iorga a retenu la figure de *Cassandre*, sur laquelle il a composé un drame à valeurs tragiques.

d) *Alceste et la puissance de l'amour*

Le poète, dramaturge et essayiste Dan Botta, un romantique épris des harmonies de la culture hellène, a été attiré — de même que Hölderlin — par un thème unique et constant, celui du „dieu du mythe". Chantre des beaux sentiments, vibrant devant la beauté absolue, et des gestes nobles, il a écrit le drame *Alkestis*, qui est une méditation profonde sur le sens de la vie et de la mort, offrant au mythe une vision nouvelle, en concordance avec le sentiment cosmique de la mort chez les anciens Thraces.

e) *Iphigénie et le sacrifice créateur*

L'*Iphigénie* de Mircea Eliade, la plus intéressante des pièces roumaines inspirées par le mythe antique, se distingue par l'effort louable de l'auteur pour greffer l'ancienne légende sur le fonds de pensée et de sensibilité autochtone. Le dramaturge relève les analogies du mythe hellène avec deux créations roumaines : „Miorița" et „Meșterul Manole" (Maître Manole). Agamemnon est impliqué dans le sacrifice, tel Manole qui, dans la ballade, emmure sa femme puis s'emmure lui-même. Les „noces" d'Iphigénie ne signifient pas la mort, mais sa dissolution dans les âmes et les rêves des hommes. La grandeur de son sacrifice pour la communauté lui confère une sérénité égale à celle du guerrier dace devant la mort, ou du pâtre de „Miorița".

## 2. Motifs bibliques transposés dans des drames

a) *Noé et l'idée de la régénération du monde*

Goethe considérait la Bible „un livre éternellement vivant et actif", inégalable par la candeur et la poésie qui en émanent. Un

livre qui doit être compris non pas dogmatiquement, mais à travers le prisme de ses FONDEMENTS HUMAINS, à l'exclusion de tout préjugé et de toute mystification. Envisagée à la lumière exclusive de ses significations éthico-morales, de ses métaphores sur l'homme et la condition humaine, on ne peut manquer d'être intéressé par la transsubstantiation poétique dans la dramaturgie roumaine de quelques-uns des récits pleins de sagesse de la Bible.

Le motif du Déluge a inspiré la grande épopée indienne de „Mahabharata", la légende grecque sur „Deucalion", „Edda" ou la Genèse. Chaque fois, le mythe a été intégré à une conception éthico-religieuse propre au peuple respectif : polythéiste chez les Summériens, dualiste chez les Perses, monothéiste chez les Hébreux. Dans la mythologie du peuple roumain on trouve associées au Déluge, conformément au principe manichéen, autant la figure de Dieu que celle du diable. L'hérésie, d'origine bogomilique, est un héritage de la mythologie iranienne, assimilée par le christianisme. Le ton grave de la Bible est remplacé, dans nos légendes, par l'humour populaire, élément caractéristique aussi pour la pièce de Lucian Blaga *Arca lui Noe* (L'Arche de Noé). Un côté particulièrement remarquable de la pièce est la manière dont Blaga réussit à conférer à des événements courants une aura fantastique et, en même temps, à maintenir le merveilleux dans les bornes du réel par une note d'ironie paysanne. *Arca bunei speranţe* (L'arc de bonne espérance), par Ion D. Sîrbu, symbolise l'existence humaine condamnée à la destruction si les forces agressives ne sont pas arrêtées à temps. Dans la pièce de Marin Sorescu *Matca* (la Souche), le déluge n'est plus, comme dans la Bible, un acte de sanction contre l'humanité dégradée, d'où l'impossibilité de tout sauvetage du dehors, mais se trouve seulement dans l'homme, dans sa capacité d'affronter courageusement les forces déchaînées de la nature.

b) *Caïn et Abel ou le jeu des antinomies*

Sous le jeu des antinomies, de l'affrontement dramatique entre le bien et le mal, entre la vie et la mort, des fils d'Adam, Horia Lovinescu, dans *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* (Le jeu de la vie et de la mort dans les désert de cendre), et Sütő András dans *Cain şi Abel*, décèlent un filon pour des débats philosophiques, politiques et éthiques d'une haute actualité.

c) *Hypostases dramatiques du mythe christologique*

De tous les motifs de la Bible, celui qui apparaît le plus souvent dans la dramaturgie roumaine est le mythe christologique. Il faut voir dans ce fait une influence du théâtre populaire religieux, „Vicleimul“ (le Bethléem) ou „Irozii“ (les Hérodes), „qui a été — comme l'a montré M. Kogălniceanu — des siècles durant“ notre seul théâtre. La plupart des pièces axées sur ce thème ne dépassent pas les limites du théâtre scolaire, tel qu'il apparaît dans le recueil de chansons d'Anton Pann, sous la rédaction de T. Burada, ou dans celui de G. Dem. Teodorescu. Une place à part est occupée par le „vicleim“ de Radu Stanca *Drumul magilor* (Le voyage des rois mages), qui est dominé par une tendance laïque originale. Mentionnons encore les mystères composés par B. Fundoianu, Şt. Neniţescu, V. Treboniu, la parabole *Iuda* (Judas) de Leonida Teodorescu, ainsi que les saynètes de George Călinescu *Irod împărat*, *Brezaia*, *Irod şi Salomeea*, qui se distinguent par leur note de parodie et d'humour.

Plus intéressantes, sous le rapport idéatique et comme valeur, sont les pièces qui se proposent non pas une transsubstantiation poétique des mythes chrétiens comme tels, mais des analogies, des similitudes de situations, d'états et d'atmosphère. Dans cet ordre d'idées, Lucian Blaga préconisait justement la réadaptation des thèmes bibliques à une fonction humaine, d'une grande rigueur éthique, soulignant la capacité du peuple d'incorporer certaines données du culte à un mode de vie laïque. Jésus n'est pas mort sur la croix et ne s'est pas élevé aux cieux, comme dans la Bible, mais vit, incarné dans tout ce qui nous entoure, grâce à une interférence entre le sacré et le profane. L'idée de la croyance en Jésus-Univers, dans *Tulburarea apelor* (Les eaux troubles), celle de Jésus-Homme dans *Cruciada copiilor* (la Croisade des enfants) sont des exemples clairs de la liberté et de l'esprit créateur avec lesquels Lucian Blaga utilise les motifs mythiques, y compris ceux de caractère théologique, pour transformer une croyance surnaturelle en un mythe intégral de la nature.

*Iona* (Jonas), le prophète biblique, apparaît dans la tragédie ainsi intitulée de Marin Sorescu comme un Jésus qui ne peut plus se sauver lui-même, ni encore moins les autres. Le cri qu'il pousse du fond de la tombe ne parvient plus jusqu'aux hommes et sa voie, même si elle est réalisée par la destruction de son propre moi, mène à la connaissance de soi.

### 3. Héros convertis en mythe et en légende

a) *Métamorphoses donjuanesques*

Plus d'une fois les poètes sont créateurs de mythes, la fantaisie mytho-poétique donnant naissance à des personnages qui, par les vérités éternelles qu'ils incarnent, par les réponses qu'ils donnent aux questions existentielles de l'homme, par leur valeur d'archétypes du comportement humain, se transforment en mythes. Tel est le cas de Don Juan, qui personnifie la recherche de l'amour absolu, le héros de Tirso de Molina, repris dans notre littérature dramatique par Victor Eftimiu dans *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijotte, Bufonul şi Moartea* (Conte espagnol avec Don Juan, Don Quichotte, le Buffon et la Mort), par Radu Stanca dans *Dona Juana* et par Teodor Mazilu dans *Don Juan moare ca toţi ceilalţi* (Don Juan est mortel comme tout le monde).

b) *Itinéraire faustien*

Si — à l'exception de la pièce de Victor Eftimiu *Doctor Faust vrăjitor* (Le Docteur Faust magicien) et de celle de Mihai Neagu Basarab *Profesorul Faust* — le mythe faustien n'a pas été abordé dans la dramaturgie roumaine, en échange ses échos se font sentir dans de nombreux ouvrages. Le plus souvent on rencontre le motif du pacte avec le diable, qui est renforcé par l'influence de la création follklorique, motif présent dans la fantaisie dramatique de V. Eftimiu *Cocoşul negru* (Le coq noir), dans le mystère de Victor Papilian *Cerurile spun* (Les cieux parlent) ou dans la pièce de facture expresionniste d'Adrian Maniu *Jocul întunericului* (Le jeu de l'obscurité). D'autres fois — Viorel dans la tragédie de Ştefan Petică *Solii păcii* (Les messagers de la paix), Le Fils de l'Empereur dans l'allégorie de George Magheru *Piele de cerb* (Peau de cerf), ou le Poète du récit dramatique *Tinereţe fără bătrîneţe* (Jeunesse sans vieillesse) par Adrian Maniu et Ion Pillat — les avatars de l'eros reconstituent l'itinéraire du mythe faustien de la connaissance et de la compréhension.

De tous les personnages mythiques roumains, il nous semble que Maître Manole, par ses traits dominants — la volonté d'atteindre le summum de la connaissance et la soif démoniaque de la création — est celui qui se rapproche le plus de l'essence du mythe faustien. Main il est un Faust roumain, né du besoin de connaissance et de la

volonté d'accomplissement de notre peuple, de sa passion pour le travail créateur et de sa capacité de sacrifice.

### 4. Sous le signe de la parodie

Dès la Renaissance, Scaliger avait, par boutade. lancé la formule „la parodie, fille de la rhapsodie" (le terme rhapsodie signifiant ici l'oeuvre des rhapsodes, en l'espèce des rhapsodes homériques). Assurément, la tentation de la parodie n'est pas nouvelle. On la rencontre chez Aristophane, Shakespeare, Bernard Shaw, Offenbach, Robert de Flers et Caillavet, et surtout chez les écrivains de ce siècle-ci, qui ont tendance à ressusciter les mythes sous une forme parodique. Mais ils s'emploient moins à mettre en lumière le pathétisme de l'ancienne tragédie qu'à y trouver un mode de réflexion sur la condition humaine. Sous le jeu des symboles, remarquable par la virtuosité de la transposition, l'interprétation du mythe devient très libre et plein d'humour, les pièces se faisant remarquer par leur acrobatie verbale, par le brio et la virtuosité du dialogue.

La dramaturgie roumaine, par excellence une dramaturgie à caractère satyrique, ne pouvait rester indifférente à cette tendance à parodier les mythes. Ses héros préférés continuent à être ceux de l'Olympe, identifiés dans des situations comiques, grotesques ou burlesques. Il en est ainsi dans la pièce de E. Lovinescu *Homer travestit*, dans l'intéressant manuscrit de la pièce de Ion Anestin *Falimentul zeilor* (La faillite des dieux), conservé à la bibliothèque du Théâtre National, dans *Critis sau gîlceava zeilor* (Critis ou la dispute des dieux) par Radu Stanca, dans *Furtună în Olimp* (Tempête dans l'Olympe) par Tudor Șoimaru, ou dans la fantaisie dramatique intitulée *Mitologie*, due à Alice Hulubei.

Parmi les personnages du Nouveau Testament, Hérode constitue pour G. Călinescu le sujet de petites scènes humoristico-parodiques, cependant que le motif universel de la mort trompée suggère à Alexandru Macedonski l'amusante légende autochtone *Unchiașul Sărăcie* (Le Père misère).

## III. MOTIFS MYTHIQUES ROUMAINS DANS LA DRAMATURGIE

### 1. A la recherche d'une mythologie nationale

Même si elle est moins riche que celle d'autres peuples, la mythologie du peuple roumain, qui a un passé historique fort ancien,

renferme un intéressant fonds thraco-dace, qui sera transmis aux représentations romanes, puis à celles du christianisme, lui-même enrichi d'influences tant orientales qu'occidentales. Font partie du fonds archaïque thraco-dace le sentiment cosmique si prégnant dans „Miorița“ et l'aspiration à la perfection par le sacrifice créateur de „Meșterul Manole“. Le fonds thraco-dace a été étudié par de grands érudits comme Vasile Pârvan et Lucian Blaga et même si leurs hypothèses concernant la protohistoire de notre peuple diffèrent, ils ont pénétré jusqu'au tréfonds de notre ethnicité et ont posé les fondements de la pensée roumaine.

Le christianisme, autre élément important de la mythologie roumaine, est moins d'ordre institutionnel, ecclésiastique — notait avec justesse N. Mărgineanu — que moral, un enseignement sur le bien et le mal, dans un esprit humaniste de tradition ancestrale. C'est dans une telle voie que le peuple roumain a créé ses mythes, doués d'un éclairage propre, visiblement éloigné des préceptes évangéliques. Les personnages de notre mythologie ne sont pas assez sacrés pour être intangibles, leur monde ne diffère pas du celui de l'homme. Le bon Dieu est un vieillard comme il faut qui parcourt le monde en costume paysan et le diable n'a rien des traits apocalyptiques que lui prête l'Eglise. „Joimărița“ (la „sorcière du jeudi saint“) sème l'épouvante chez les épouses paresseuses, cependant que Sf. Vineri (sainte Vendredi) vient en aide à la fille travailleuse du Vieillard. Le travail est la valeur suprême de la vie.

### 2. Mythe, légende, histoire

#### a) *Le fonds épique géto-dace*

Mihai Eminescu est le premier écrivain roumain qui ait réussi à créer un vrai mythe poétique du dacisme dans des poèmes et des projets de pièces de théâtre : „Memento mori“, „Rugăciunea unui dac“ (La prière d'un Dace), „Sarmis“, „Gemenii“ (Les jumeaux), „Decebal“. Dans l'esprit de la philosophie hégélienne, l'auteur de „Luceafărul“ voit dans le mythe un produit de l'imagination, un „hiéroglyphe“ dans lequel le poète insère une idée qui demande à être déchiffrée afin que la poésie puisse être comprise. Dokia, l'heroïne de la pièce *Decebal*, personnification de la Dacie, symbolise la continuité historique du peuple roumain qui, des siècles durant, a défendu avec acharnement sa patrie ancestrale.

En dehors des projets dramatiques d'Eminescu, le fonds épique géto-dace n'a trouvé qu'un écho tardif dans la dramaturgie, dans des pièces de valeur médiocre, dues à des auteurs oubliés depuis longtemps : C. Heiser, Frédéric Damé, I. N. Şoimescu, N. A. Bogdan, Grigore Ventura, V. Leonescu, Titu Dunka, George Vodă, Emanuel Antonescu, A. Cucu, C. Cantilli, G. Ilioniu. Malgré le terrain fertile d'inspiration qu'offrait le mystère d'un passé perdu dans les brumes du mythe, rien n'a été fait de comparable à cette „épopée nordique" si brillamment réalisée par les romantiques anglais ou allemands du XIX[e] siècle. L'explication réside probablement dans l'absence d'une tradition mythologique roumaine, autant d'un Homère qui ait présenté dans toute leur ampleur les grandes épopées que d'un Eschyle qui les ait transposées dans le langage de la tragédie.

Une pièce absolument singulière dans ce domaine est *Lupii de aramă* (Les loups d'airain), par Adrian Maniu, dans laquelle la vision expressionniste est subordonnée à une interprétation d'authentique essence folklorique.

De même qu'Adrian Maniu considérait les Daces comme des „loups administrant la justice", pour Lucian Blaga ils sont „race d'ours". Dans son mystère *Zamolxe* ils vénèrent Dionysos et la présence des bacchantes crée un état de frénésie dionysiaque. La nouveauté de la pièce consiste dans le nouvel éclairage donné à la figure de Zamolxès, qui est ici un „prophète" tué en tant qu'homme par sa propre statue, pour renaître par le sacrifice suprême comme idée éternelle.

Le fonds épique géto-dace connaît de nos jours un renouveau par quelques essais dramatiques, dont nous mentionnerons celles de M. Davidoglu, *Zeu, împărat şi barbar* (Dieu, empereur et barbare) ; Emil Poenaru et Mihai Raicu, *Soarele de andezit* (Le soleil d'andésite) ; Grigore Sălceanu, *Trapaeum Traiani* ; Al. T. Popescu, *Rămas bun, soare apune* (Adieu au coucher du soleil) ; Virginia Şerbănescu, *Dacia Felix* ; Grigore Bugarin, *Decebal.* Burebista, „le premier et le plus grand roi de la Thrace", comme le désigne une inscription de Dionysopolis, est le protagoniste du scénario de Mihnea Gheorghiu *Fierul şi aurul* (Le fer et l'or), ainsi que des pièces de Paul Anghel, *Regele desculţ* (Le roi nu-pieds) ; Mihai Georgescu, *Marea lumină albă* (La grande lumière blanche) ; Mircea Alexandrescu, *Regele Burebista* ; Gh. Muşu, *Regele Răstrişte* (Le roi des temps durs). Le roi Dromichaites est le héros de la pièce de D. R. Popescu, *Muntele* (La montagne).

### b) *La chasse rituelle et le héros fondateur*

Un autre sujet important, après le fonds d'inspiration géto-dace et lié de près à la mythologie autochtone, est la fondation de la Moldavie. La légende de Dragoş — légende étiologique, de fondation — a des racines anciennes sur le territoire de la Dacie, où l'on connaissait le culte de Mithra et le sens du sacrifice générateur de fertilité, ainsi que la mythologie du cerf, avec ses masques rituels conservés dans notre folklore. La légende de la „descălecare“ (la chevauchée de fondation) de la Moldavie, transmise par la tradition folklorique et historique, a inspiré quelques créations de notre littérature dramatique : la petite scène allégorique *Dragoş* de Gh. Assaki, la tragédie *Molda* de N. A. Bogdan, le projet de pièce *Bogdan Dragoş* de M. Eminescu et la pièce *Steaua zimbrului* (L'étoile de l'aurochs) de Valeriu Anania.

### c) *Moyen âge folklorique*

Toujours dans un âge mythique roumain, à la frontière entre la légende et l'histoire, se situe l'action de quelques pièces remarquables : la tragédie *Optum,* d'Aron Densuşianu ; la légende historique *Pribeaga* (L'exilée), de Vasile Voiculescu ; la fantasmagorie tragique *Ochiul* (L'oeil) et la tragédie-ballade *Hora domniţelor* (La danse des princesses), par Radu Stanca. Les motifs folkloriques qui sont à la base de ces pièces — usurpation des droits du plus courageux, épouse partant à la recherche de son mari gravement offensé par son geste inconsidéré, œil à valeurs magiques — y sont investis d'amples significations, entrées profondément dans l'histoire spirituelle du peuple roumain. La voie parcourue par la princesse Irina est une voie de catharsis, de purification par la puissance de l'amour ; l'oeil sacré de la dynastie des Muşat constitue une métaphore de l'honneur et de l'humanisme ancestraux de notre nation ; la danse des princesses celle des coutumes non écrites du pays.

Un important processus de mythification affecte aussi les personnages historiques, la fiction mythique se situant à la limite entre la réalité et le fantastique, ce qui leur confère une valeur de symbole permanent. Il en est ainsi d'*Avram Ianco,* le chef des „Motzi“ des Monts Apuseni, dont Lucian Blaga fait le héros d'une pièce où il introduit une vieille tradition populaire : le mythe folklorique de l'oiseau sans repos transformé en homme.

### 3. **Mythe et folklore**

a) *Miorița* (le chant de l'agnelle)

C'est un fait curieux que la réalisation la plus accomplie du folklore roumain, „Miorița“ — „la plus belle épopée pastorale du monde“, comme la considérait Alecu Russo —, n'a eu qu'un écho tardif et réduit dans notre dramaturgie. L'explication réside probablement dans l'harmonie du modèle qui, par son extraordinaire perfection artistique, la simplicité de l'intrigue et une gravité du ton qui n'existe ailleurs que dans la tragédie grecque, demeure unique et inimitable. En outre, le charme ineffable qui se dégage du dialogue entre le berger et l'agnelle fabuleuse perd sa candeur et cesse d'émouvoir dès qu'il est transcrit dans le langage dramatique, comme un dialogue possible entre deux personnages réels.

N'empêche que Valeriu Anania a réussi à transmettre par sa *Miorița* la profondeur de pensée et de sentiment de notre peuple, sa sagesse millénaire en ce qui concerne la vie et la mort. Si chez Valeriu Anania l'action de l'ancien mythe pastoral se situe „une fois, naguère, quelque part dans les Carpates“, Eusebiu Camilar, dans la pièce *Năluca* (La vision), la ramène dans le temps historique, la fixant très exactement dans la réalité du XVIII$^{e}$ siècle. Le poème dramatique *Pe-o gură de rai*, par Vasile Rebreanu et Mircea Zaciu, récrit le mythe mioritique sur le fond des journées dramatiques de l'insurrection du 23 Août, la mort du héros communiste n'étant plus l'effet de la fatalité, mais un symbole de la lutte contre l'époque et les vicissitudes de l'histoire. Enfin, la ballade tragique *Dansul urîților* (La danse des méchants), par Vasile Nicorovici, tire sa sève de *Baltagul* (La masse d'armes) de M. Sadoveanu.

Si le mythe mioritique n'est présent que dans les pièces susmentionnées, en revanche les valeurs éthiques et émotionnelles qu'il implique projettent leur lumière sur de nombreuses réalisations de notre dramaturgie. C'est ici que se vérifie surtout la justesse de l'affirmation de George Călinescu, selon lequel le mythe mioritique est un mythe fondamental de la culture roumaine.

b) *Univers astral*

La personnification des éléments de la nature, notamment du soleil et de la lune, apparaît fréquemment dans notre folklore, les astres étant des personnages importants dans les rites agraires, l'ex-

orcisme, les contes de fées et les légendes. Vasile Pârvan a identifié le premier l'existance d'un culte très ancien du soleil chez les Daces ; ceux-ci, tout comme l'Occident celtique et le Nord Germanique, croyaient dans le dieu Soleil avec ses symboles — le disque, la roue, la barque, le cygne — ou semblable à Apollon Hyperborée des légendes hellènes.

Dans la littérature roumaine, le motif du Soleil et celui de la Lune apparaissent dans les contes de fées de Lazăr Şăineanu, dans le poème d'Eminescu „Gemenii", dans la pièce de facture romantique *Domnul de rouă* (Le Seigneur de la rosée), par Zaharia Bârsan, ou dans la petite scène parodique *Soarele şi luna* (Le Soleil et la Lune), par George Călinescu.

Dan Botta les poétise dans un drame liturgique d'un évident dramatisme, *Soarele şi luna*, qui comprend des motifs des mythologies chrétienne et païenne. Le Soleil et la Lune sont des êtres complémentaires, les parties d'un ensemble qui aspirent à se réunifier. Cet ensemble, c'est l'amour. Le Soleil est tellurique, dans son orgueil il s'est dressé contre la genèse par un acte de révolte de démiurge. Du même auteur, *Deliana*, poème dramatique sur l'amour, la vie et la mort, sur l'aspiration de l'âme humaine à l'idéal et à l'accomplissement, décrit un circuit fermé homme-aspiration-homme, avec une conclusion qui est celle d'un sceptique, mais aussi d'un profond humaniste.

### c) *Entre la réalité et le fantastique*

Le conte de fées, plus que toute autre création folklorique, comprend des mythes, des légendes, des pratiques magiques, des croyances religieuses. On y trouve aussi bien de vieux mythes universels que des mythes autochtones modifiés et adaptés d'après la fantaisie de différents peuples. Ce qui est essentiel dans les contes de fées, disait Eminescu, „c'est la manière de les raconter, c'est ce parler roumain dans lequel ils s'expriment, ce sont les modifications locales, conformes à l'ésprit et aux coutumes de chez nous".

Le Prince Charmant est peut-être bien une nouvelle hypostase d'Apollon, d'Hercule, de Thésée ou de Persée, comme l'ont soutenu de nombreux spécialistes du siècle dernier, mais il est en premier lieu un héros autochtone. Ses qualités fondamentales — „jeunesse sans vieillesse" et „vie sans mort" — représentent un écho de l'immortalité dace et sa chevelure rappelle les rayons de l'astre que les Daces

divinisaient. Le Prince Charmant se présente donc comme un héros aux qualités particuliéres de jeunesse et de puissance créatrice dimension spirituelle du peuple roumain.

Les éléments des contes de fées, transposés artistiquement, ont donné naissance à une abondante littérature dramatique, favorisée par ailleurs par le théâtre poétique européen de source symboliste. Ces données peuvent être comprises dans la structure du drame historique ou pseudo-historique : *Pribeaga*, de Vasile Voiculescu, ou *Ochiul*, *Hora domnițelor*, *Povestea dulgherului și a frumoasei sale soții* (Le conte du charpentier et de sa jolie épouse) et *Dragomara*, par Radu Stanca ; du drame socio-érotique, *Fata ursului* (La fille de l'ours), par Vasile Voiculescu ; du poème philosophique, *Piele de cerb*, par George Magheru ; des féeries, *Fata din dafin* (La fille du laurier), par Adrian Maniu et Scarlat Froda, *Alizuna*, par Tina Ionescu ; des petites scènes parodiques *Fluturele* (Le papillon), par George Călinescu, *Cele douăsprezece fete de împărat sau Musca de aur* (Les douze filles d'empereur ou la Mouche d'or), par Alice Hulubei. Répandu dans une gamme variée de la création dramatique, le conte de fées trouve son expression théâtrale la plus ample dans le cadre des féeries et des poèmes dramatiques : *Palatul fermecat* (Le palais enchanté), par Nicolae Ionescu Darbun, *Dafin Făt-Frumos și Frumoasa Ileana* (Dafin le Prince Charmant et la belle Ileana), par Mircea Demetriad ; *Făt-Frumos din lacrimă* (Le Prince Charmant né d'une larme), par State Dragomir ; *Ana Cosînzeana* (Ana Nattes-Blondes), par Fabiu Sînjoanu ; *Cheleș Împărat* (Chauve l'Empereur), par Constantin Berariu ; *Înșir-te, mărgărite* (L'Enfileur de perles), par Victor Eftimiu ; *Rodia de aur* (La Grenade d'or), par Adrian Maniu et Al. O. Teodoreanu.

Plus d'une fois la tonalité des pièces s'écarte visiblement de l'optimisme propre aux contes de fées, pour devenir grave, avec des incantations tragiques, par exemple dans *Solii păcii* (Les messagers de la paix), par Ștefan Petică ; *Cocoșul negru*, par V. Eftimiu ; *Domnul de rouă* et *Trandafirii roșii* (Les roses rouges), par Zaharia Bârsan. L'idéal poursuivi, qu'il s'agisse de la beauté absolue ou de l'éternelle jeunesse, est impossible à représenter dans des formes concrètes, et par conséquent irréalisable ; ainsi dans *Frumoasa fără trup* (La belle sans corps), par N. Iorga ; *Frumoasa fără corp* (même sens), par V. Hîlmu ; *Deliana*, par Dan Botta ; *Tinerețe fără bătrînețe*, par Adrian Maniu et Ion Pillat ; *Du-te vreme, vino vreme* (Le temps passe, le temps vient), par V. Anania.

Dans d'autres cas les pièces sont traversées par un puissant souffle patriotique, le Prince Charmant est identifié à un héros na-

tional, luttant pour la patrie : *Făt-Frumos și Cosînzeana în țara Doinei* (Le Prince charmant et Nattes-Blondes dans le pays de la complainte), par Vasile Leonescu et Duțu Duțescu ; *Făt-Frumos*, par Horia Furtună ; *Trandafirii roșii*, par Zaharia Bârsan ; *Satul fără dragoste* (Le Village sans amour), par Radu Boureanu.

d) *Le démon de la création*

Le mythe du „sacrifice pour la construction", dont il faut chercher les origines au-delà du fonds thraco-dace, dans le fonds indo-européen, est lié dans notre culture au nom de Maître Manole et à la construction du célèbre monastère de Curtea de Argeş (XVI[e] siècle). Un chef-d'oeuvre réalisé par les mains habiles de l'homme a donné naissance, par contagion, à un autre chef-d'oeuvre, due à la puissance de son esprit créateur.

Non sans raison, G. Călinescu voyait dans „Meşterul Manole" l'un des mythes fondamentaux des Roumains et, dans la personne de Manole, un titan, un Prométhée national représentant le „mythe esthétique du peuple roumain". Depuis plus d'un siècle, Manole, ce démiurge, ce titan en proie au démon de la création, enfermé dans un dilemme tragique, s'offre aux créateurs. Il a inspiré, par exemple, un nombre appréciable de pièces dont quelques-unes comptent parmi les chefs-d'oeuvre du théâtre roumain et même universel. Beaucoup d'entre elles ne présentent plus aujourd'hui qu'un intérêt documentaire, car elles ne sont que des narrations dialoguées des principaux moments de la ballade. Il en est ainsi du prétendu manuscrit de Mihail Pascaly, *Meșterul Manole sau Mînăstirea Curtea de Argeș* (Maître Manole ou le Monastère de Curtea de Argeş), des pièces de Gh. Maior *Mînăstirea Argeșului* et d'E. Antonescu *Meșterul Manole*, ainsi que des pièces *Manole și Ana*, par Coca Farago, et *Despina Doamna și Domnița* (La Princesse régnante Despina et la princesse), par Adrian Verea, qui ont des affinités avec la ballade. Parmi les pièces d'un bon niveau artistique inspirées par le mythe du „sacrifice pour la construction", les unes se maintiennent dans l'univers poétique de la ballade, comme celles composées par Lucian Blaga, *Meşterul Manole ;* Adrian Maniu, *Meșterul ;* V. Eftimiu, *Meşterul Manole ;* les autres n'en retiennent que les idées-symboles, l'action étant fixée dans le quotidien moderne — Octavian Goga, *Meșterul Manole* — ou transformée en évocation historique : Nicolae Iorga, *Zidirea mi-*

*năstirii Curtea de Argeş* (La construction du monastère Curtea de Argeş) ; Ion Luca, *Icarii de pe Argeş* (Les Icares d'Argeş).

Octavian Goga renouvelle et embellit le thème, par un transfert du créateur mythique à des dimensions humaines.

L'originalité de la pièce de Ion Luca consiste dans la suppression de tous les éléments de mystère et de merveilleux. Malheureusement, le réalisme de cette oeuvre est compromis par la conception cléricale de l'auteur, les personnages principaux de la pièce confondant souvent leur amour avec l'amour de Dieu.

Dans la pièce de Victor Eftimiu, deux actes seulement — „Prăbuşirea" (L'effondrement) et „Jertfa" (Le sacrifice) — se maintiennent dans l'univers de la ballade, tandis que les autres — „Mirul" (Le saint Chrême), „Darurile" (Les dons) et „Ziua înălţării" (Le jour de l'édification) — sont des fabulations du poète, qui leur a donné une note artificielle de faste qui est en désaccord avec la tonalité grave et austère de l'acte de la construction. Le motif du bâtisseur a séduit Adrian Maniu, en premier lieu, par le caractère généreux du mythe et par l'ineffable mystère du passé, de ce moyen âge roumain si cher à l'auteur. Son inégalable talent d'artisan du verbe trouvait dans le monde plein d'atmosphère de la légende un terrain idéal, un appel irrésistible. Adrian Maniu a sculpté son héros dans le marbre et lui a donné des contours gigantesques, prométhéiques.

*Meşterul Manole* représente pour Lucian Blaga une pièce archétype, par les deux thèmes majeurs qu'elle renferme : le drame de la création et celui de la connaissance. En faisant appel au thème folklorique, la légende de Maître Manole, Lucian Blaga découvre l'ossature du mythe la plus adéquate sous le rapport structural, qu'il remplit de significations nouvelles conformes à sa vision fondamentale, à son système philosophique. En premier lieu, la mutation qu'il opère — de l'épique dans le dramatique — entraîne des changements fondamentaux dans la structure du personnage principal, porteur d'un destin tragique, Manole. Là réside, à notre avis, la principale différence entre la pièce et la légende. Chez Blaga, l'homme comprend, il parvient à une découverte fondamentale. Incapable d'identifier les forces qui commandent ses actions, flottant parmi les abîmes de l'inconnu, il a le pouvoir de se soumettre ou non et cette liberté d'option est sa suprême liberté. Le tourment de Manole procède de son refus d'accepter la stagnation, l'inertie, la passivité et son effort pour atteindre les zones transrationnelles du grand cosmos est celui d'un Sisyphe éternellement au début de son effort. Le sacrifice rituel devient chez Blaga un drame tragique, bouleversant, déterminé non point par des

superstitions incompréhensibles, mais par le démon de la création, propre au démiurge créateur de beau.

Le mythe de Maître Manole a connu de nos jours un accomplissement nouveau, par l'intégration de nouveaux sens philosophiques et de nouvelles valeurs esthétiques. La dimension titanesque du héros, sa passion pour le travail créateur, son éthique exemplaire, son aspiration vers la perfection, la responsabilité qu'il assume face à son propre destin constituent dessignifications majeures du mythe, avec de larges perspectives vers le moment historique que nous sommes en train de vivre.

Dans la dramaturgie, sans que les présences soient aussi nombreuses que dans le domaine de la poésie, quelques pièces remarquables ont été réalisées. Quelques-unes — *Meșterul Manole* par Valeriu Anania, *Eu, meșterul Manole* par Darie Magheru, *Biserica din slăvi* (L'église glorieuse) par Victor Papilian — reprennent, en gros, les étapes principales de la ballade. Les autres sont axées sur la passion du travail créateur, sur la réalisation des rêves les plus ambitieux : dans *Meșterul Manole* de Laurențiu Fulga, dans *Ana* de Paul Everac, les murs s'élèvent et ne s'effondrent plus sous la main du constructeur, qui n'a plus besoin d'emmurer son amour. Sans dépendre strictement de la substance du mythe, les pièces de Horia Lovinescu naissent de son atmosphère, l'idée que l'auteur souligne autant dans *Omul care și-a pierdut omenia* (L'homme qui a perdu son humanité) que dans *Moartea unui artist* (Mort d'un artiste) étant celle de la subordination de la réalisation artistique à l'impératif de se conserver soi-même humain.

Nous ne pourrions close ce chapitre sans mentionner un important événement littéraire : l'usage que fait la dramaturge portugais Julio Dantas de la légende roumaine dans son drame *La Cathédrale.*

## IV. À LA CONFLUENCE DU MYTHE

En dehors des créations qui dérivent de manière évidente d'un mythe, un grand nombre d'oeuvres se situent plus ou moins nettement dans son ambiance. Il ne s'agit plus de sources mythiques constituant la substance intime de l'oeuvre, ni de héros qui soient des archétypes à valeur exemplaire, ni d'une pensée ou d'une vision mythique, mais de certaines tangences fulgurantes. Interprétés dans un sens mythique, des aspects de la vie quotidienne peuvent devenir des „simili-mythes" en ce qui concerne les personnages, les situations, l'atmosphère, le temps ou l'espace.

L'introduction de tels „fragments mythiques" dans le canevas de pièces d'une tout autre facture crée un halo d'une poésie étrange et renforce le suspense. Les personnages sortent des moules de la description exacte et accèdent à des zones ineffables et mystérieuses. Ainsi, les pièces *Daria* et *Ivanca* de Lucian Blaga, *Anno Domini*, *Molima* (La peste), *Metamorfoze* de Ion Marin Sadoveanu, *Umbra* (L'ombre) de Vasile Voiculescu, *Necunoscuta* (L'inconnue), *Gelozie*, *Impresara*, *Securi pentru funii* de Vasile Rebreanu, *Echipa de zgomote* (L'équipe des bruits), *Scoica de lemn* (Le coquillage de bois) de Fănuş Neagu, *Coloana nesfîrşită* (La colonne infinie) de Mircea Eliade, *Şi eu am fost în Arcadia* (Et moi aussi j'ai été en Arcadie) et *Paradisul* de Horia Lovinescu, *Aceşti îngeri trişti* (Ces anges tristes) de D. R. Popescu se situent à la confluence du mythe.

## V. LE MYTHE DRAMATIQUE DANS LA PERSPECTIVE CONTEMPORAINE

Le besoin de mythes s'affirme comme une dimension fondamentale de l'être humain, comme un élément inhérent à sa complexité spirituelle, comme une nécessité permanente que nous devons admettre comme telle.

Assurément, dans le cadre d'un phénomène aussi complexe, il s'est produit et il se produira encore des mutations, selon que tel ou tel aspect prendra le dessus sur les autres. Au niveau actuel des connaissances, le rapport homme-réalité exclut le surnaturel. Mais il n'est point exclu que l'expansion cosmique, la plus grande aventure de l'esprit humain de tous les temps, marque une „deuxième enfance" de l'humanité, bien sûr à un autre échelon qualitatif, une étape à laquelle „la fonction fabulatrice" se situe sur une position de détachement d'avant-garde. Il est permis d'affirmer, presque à coup sûr, que les mythes (qui se trouvent dans une dialectique ininterrompue avec le devenir), ces fantastiques créations de l'esprit qui aspirent à la synthèse la plus accomplie, continueront à fournir à la littérature et au théâtre contemporains une appréciable matière première.

Les mythes font partie de la tradition et la tradition nous invite à une analyse lucide et critique. Au-delà des éléments qui visent au surnaturel, nous devons y déceler des structures archaiques, transmises par l'art populaire, les structures qui ont donné naissance à l'envol des oiseaux de Brâncuşi, aux couleurs des toiles de Ţuculescu, au frémissement des chênes de Blaga et à la douceur des rhapsodies d'Enescu.

Par leur profond message humain les mythes, loin d'être de simples digressions poétiques, représentent des permanences vivantes, des traits d'union entre le passé et le présent, des bornes jalonnant un chemin ininterrompu qui se confond avec l'histoire des mutations des idéaux humains, depuis les origines jusqu'à nos jours, telles qu'elles se reflètent dans l'art.

Traduction du résumé :
Radu Crețeanu

# INDICE DE NUME

## CUPRINS

Lector : RODICA ROTARU

Tehnoredactor : POMPILIU STATNAI

*Bun de tipar 08.03.1982. Coli ed. 18,30.*
*Coli tipar 19,5.*

Tiparul executat sub comanda
nr. 645 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

## În seria „Universitas" au apărut:

Ovidiu Cotruş — Mateiu I. Caragiale
Ioana Petrescu — Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică
Dumitru Micu — G. Călinescu. Între Apollo și Dionyssos
Adrian Fochi — Estetica oralității
Ilie Guțan — T. Arghezi (Imaginarul erotic)
Constantin Trandafir — Paul Zarifopol
Alexandru Tudorică — Mihail Dragomirescu teoretician al literaturii
Alexandra Indrieş — Sporind a lumii Taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga

## Urmează să apară:

Elvira Sorohan — Ipostaze ale revoltei
George Gană — Tudor Vianu și filozofia culturii
Cezar Tabarcea — Poetica proverbului

Lei 14,50